J. E. WESSELY

ANLEITUNG
ZUR
KENNTNISS UND ZUM SAMMELN
DER WERKE
DES
KUNSTDRUCKES

ZWEITE AUFLAGE



E×L·BR·S·
J·FORSTER·
EF.

Geographie,
66.

2. Ex.

ANLEITUNG

ZUR

KENNTNISS UND ZUM SAMMELN

DER

WERKE DES KUNSTDRUCKES.

<36633029750018
<36633029750018
Bayer. Staatsbibliothek

Farbendruck.



L. Marin: Mädchenbrustbild.

ANLEITUNG

ZUR

KENNTNISS UND ZUM SAMMELN

DER

WERKE DES KUNSTDRUCKES

VON

J. E. WESSELY.

> Facies etiam laminam — in qua sculpes opere coelatoris.
> Exod. 28. 36.

ZWEITE DURCHGESEHENE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

MIT ELF FACSIMILE-TAFELN.

LEIPZIG

T. O. WEIGEL

1886.

Farbendruck.



[illegible]: Mädchenbrustbild.

ANLEITUNG

ZUR

KENNTNISS UND ZUM SAMMELN

DER

WERKE DES KUNSTDRUCKES

VON

J. E. WESSELY.

Facies etiam laminam — in qua sculpes opere coelatoris. Exod. 28, 36.

ZWEITE DURCHGESEHENE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

MIT ELF FACSIMILE-TAFELN.

LEIPZIG

T. O. WEIGEL

1886.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Bayerische
Staatsbibliothek
München
G06

Vorrede zur ersten Auflage.

„Habent sua fata libelli.“ Oft ist es interessant, zu wissen, wie der erste Gedanke zu einem Buche entstand, wie er, durch alle nothwendigen Stadien sich durchkämpfend, endlich zur That wurde. Am letzten August des Jahres 1871 unternahm ich einen Ausflug nach Dresden zur Holbein-Ausstellung; Herr Kunsthändler C. G. Börner aus Leipzig war mein Mitreisender und wie wir uns über allerhand kunstgeschichtliche Fragen unterhielten, da warf er die Bemerkung hin: Ein gutes Handbuch für Kupferstichsammler, in welchem die Theorie des Kunstdruckes wissenschaftlich behandelt wäre, sei schon längst ein grosses Bedürfniss geworden und ich solle ein solches verfassen. Der Gedanke war zu kostbar und lebensfähig, als dass er bei mir nicht gleich Wurzel hätte fassen sollen. Kurze Zeit darauf war ich entschlossen, ein solches Werk zusammenzustellen; ob es gerade ein gutes Handbuch geworden ist, darüber haben die Kunstfreunde zu entscheiden.

Vom festen Entschlusse bis zur vollendeten Ausführung ist aber noch mancher Monat verflossen; denn als ich mit dem Plan fertig war, musste noch manches Material für die einzelnen Hauptstücke des Werkes geprüft werden. Dabei hielten mich andere Arbeiten oft längere Zeit von der Ausführung ab. Endlich liegt das Werk fertig

vor mir und ich lege es vertrauensvoll in die Hände der Kunstfreunde, die bei dem weiten Umfange der darin behandelten Materien auch schon den guten Willen, überall den Wegweiser zu machen, anerkennen mögen. Wenn sie übrigens das Werkchen brauchbar und für Sammler nützlich finden, so sei ein Theil ihres Dankes auch Herrn Börner zugewendet, der zur rechten Stunde einen guten Gedanken in einen für denselben empfänglichen Boden gestreut hat.

Warum soll aber ein Werk, wie das gegenwärtige, ein Bedürfniss geworden sein? Hat nicht A. v. Bartsch schon vor Jahren in seinem Werke: „Anleitung zur Kupferstichkunde", diesem Bedürfnisse abgeholfen? Wir sind die Letzten, die das Verdienst eines Bartsch schmälern wollen und wiederholen nur, was Kunstfreunde an dem berühmten Werke auszusetzen haben. Der Vorwurf gilt nicht dem Inhalt, sondern der Form. Bei Besprechung der Technik einzelner Sticharten hat sich Bartsch zu breit und ausführlich gehalten, als ob er ein Lehrbuch für angehende Kupferstecher hätte schreiben wollen. Der ganze zweite Theil hingegen gehört in ein praktisches Handbuch. Damals existirte freilich noch kein solches, wie es später Heller verfasste und so gehört Bartsch das Verdienst, vorgearbeitet zu haben, denn erschöpfend sind die Abdrucksverschiedenheiten der Blätter keineswegs behandelt.

Ich fasste die Sache sogleich in der Weise auf, dass es sich hier um zwei Dinge handelt, die aber im innigsten Zusammenhange stehen. Jeder Kunstfreund ist, sobald es irgendwie möglich ist, auch Kunstsammler. Das Sammeln selbst ist aber eine Kunst. Vor allem muss der Sammler das kennen, was er sammelt. So hatte ich die zwei Abtheilungen des Werkes gewonnen. In der ersten sollte Alles behandelt werden, was der Kunstfreund wissen soll;

in dieser Abtheilung sollte der Kunstkenner ausgebildet werden. Für die zweite Abtheilung war dann Alles aufgespart, was ein routinirter Kunstsammler zu beachten habe, wenn seine Sammlung ihrem Zwecke entsprechen soll. Manche der hier behandelten Fragen kamen 1874 in Wien beim Congress der Kunstgelehrten, dem ich leider beizuwohnen verhindert war, zur Sprache. Ihre Beantwortung war bei mir schon lange entschieden; auf positive Gründe, d. h. auf thatsächliche Verhältnisse gestützt, kann ich von dem, was ich über Behandlung der Kunstblätter gesagt habe, auch nicht ein Wort opfern.

Während der Arbeit machte sich das Bedürfniss geltend, noch eine dritte Abtheilung folgen zu lassen, welche die Gesammtliteratur unseres Gegenstandes enthält, damit Jeder die Quellen kenne, aus denen die nähere Kenntniss dieses oder jenes Abschnittes zu schöpfen wäre. Manche Hauptstücke, deren Inhalt in den mannigfaltigsten Werken zerstreut vorlag, werden dem Kunstfreunde willkommen sein, da er hier das Zerstreute zum erstenmale übersichtlich vereint findet. Zu solchen, oft mühsam hergestellten Abhandlungen rechnen wir die Hauptstücke über die Geldpreise der Kunstblätter, über die Sammlerzeichen*), über die Fälschungen der Kunstblätter, über die Behandlung und das Catalogisiren derselben, ferner die Verzeichnisse der Auctionen, der Verlags-Adressen, der Monographien über Werke einzelner Künstler.

Es lag ursprünglich in meinem Plane, eine kleine Geschichte aller öffentlichen und der berühmtesten Privat-

*) R. Weigel brachte in seinem Werke: Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen, Leipzig 1865, ebenfalls eine Tafel mit Sammlerzeichen; doch nahm er nur auf Sammler von Handzeichnungen Rücksicht, während ich nur Sammler der Kunstdrucke im Auge hatte.

Sammlungen zu bringen, doch musste ich auf diesen Vorsatz verzichten, da grössere Reisen dazu nothwendig gewesen wären. Was mir möglich war, habe ich mitgetheilt. Ueber die Londoner Sammlung musste ich mich an Waagen halten; ein längerer Bericht, den mir Herr Reed so freundlich war zu schicken, kam leider zu spät in meine Hände.

Möge das Gebotene eine Aneiferung für Andere sein, auf dieser Grundlage weiter zu bauen, so wie sich noch andere Fragen ergeben, die im Werke selbst nur kurz beantwortet werden konnten und die einer eingehenden Erörterung würdig wären.

Berlin, im October 1875.

Der Verfasser.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Gerade ein Jahrzehnt ist seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches verstrichen. Nicht ohne Zaghaftigkeit habe ich damals die Arbeit den Freunden und Sammlern der Werke graphischer Künste überreicht und nur die Ueberzeugung, dass eine solche Anleitung zum Bedürfniss geworden ist, hat alle Bedenken bei mir überwunden. Die Kritik hat sich über die Arbeit ohne Ausnahme günstig ausgesprochen; selbst englische und amerikanische Blätter sind mir zugesandt worden, die das Buch gleich freundlich aufgenommen haben. Was mich aber besonders angenehm berührte, das war die Anerkennung der Kunstsammler selbst. Diese Anerkennung ist theilweise damit bewiesen, dass sich eine zweite Auflage als nothwendig herausstellte; dann aber auch in unzähligen Zuschriften von befreundeten und unbekannten Kunstfreunden, die mir im Laufe der zehn Jahre zukamen und die mich durch ihre wohlwollende Anerkennung beglückten. Auch muss ich es als eine besondere Ovation ansehen, die dem Buche erwiesen wurde, dass es in russischer Uebersetzung von Sajkevič, Moskau 1882, erschien und in der russischen Presse sehr wohlwollend beurtheilt wurde.

Als die Verlagshandlung die Herausgabe der zweiten Auflage beschlossen hatte, unterwarf ich das Buch einer gewissenhaften Durchsicht und änderte oder schob Zusätze ein, wo es mir nöthig schien. Die Forschung war nämlich

in diesen zehn Jahren nicht unthätig gewesen und förderte so Manches zu Tage, was auch den Inhalt unseres Buches berührte. Freilich auf die Frage, durch wen und wann der Holzschnitt und Kupferstich als Reproductionsmittel erfunden wurde, ist noch immer keine Antwort gewonnen worden und wird vielleicht nie gewonnen werden.

Auch die Literatur, die sich speciell mit unserem Gegenstande beschäftigt, ist bedeutend angewachsen, wie die dritte Abtheilung zeigt.

Zwei Stimmen aus dem Kreise der Kunstfreunde haben darauf hingewiesen, dass es für den angehenden Sammler sehr nützlich gewesen wäre, wenn bei der Erklärung der verschiedenen Kunstformen Illustrationen das Wort unterstützt hätten. Dieser Wunsch war ganz gerechtfertigt, von mir die Nützlichkeit der Illustration von allem Anfang an erkannt worden; doch glaubte die Verlagshandlung aus mehreren Rücksichten zunächst davon absehen zu sollen. In dieser zweiten Auflage ist jenem Wunsche und Bedürfnisse Genüge geschehen, da die Verlagshandlung, im Bestreben, den Ansprüchen der Gegenwart gerecht zu werden, nunmehr bereitwilligst auf die Kunstbeilagen einging.

Mit Genugthuung habe ich wahrgenommen, dass ich im praktischen Theile des Buches, was die Behandlung der Kunstblätter anbetrifft, fast nichts zu ändern brauchte. Ich habe seitdem eine reiche öffentliche Sammlung nach den von mir verfochtenen Prinzipien geordnet und diese haben sich gut bewährt.

So möge diese Wiedergeburt des Werkes sich seine alten Freunde erhalten und ihnen recht viele neue zugesellen. An Alle ergeht mein bester Gruss!

Braunschweig, im Mai 1886.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Vorrede zur ersten Auflage V
Vorrede zur zweiten Auflage IX
Einleitung . 1
Erste Abtheilung. Der Kunstkenner 9
Erster Abschnitt. Die verschiedenen Formen des Kunstdruckes und ihre Geschichte 9
Erstes Hauptstück. Der Holzschnitt (Xylographie) und dessen Abarten 12
1. Technik des Holzschnittes 12
2. Kunstwerth des Holzschnittes 14
3. Geschichte des Holzschnittes 14
4. Haben die berühmten Künstler des 16. Jahrhunderts selbst in Holz geschnitten? 26
5. Hervorragende Künstler des Holzschnittes 29
6. Vom Metallschnitt 33
7. Von Schrotblättern 36
8. Holzschnitte in Helldunkel (Clair-obscur) 38
9. Vom Teigdruck (Schwefelabdruck auf Papier, empreintes en pâte) 40
10. Das Colorit alter Holzschnitte 40
Zweites Hauptstück. Vom Kupferstich (eigentlich Metallstich) und dessen verschiedenen Arten 41
1. Geschichte der Erfindung 41
2. Niellen 51
3. Der Kupferstich mit dem Grabstichel 54
4. Kupferstiche mit trockener Nadel 62
5. Die Radirung oder Aetzkunst 63
6. Die Schabmanier 71
7. Der ältere Farbendruck 74
8. Negative Abdrücke 76
Drittes Hauptstück. Vom Steindruck (Lithographie) 77
Unterscheidende Merkmale der einzelnen Kunstformen . 79
Anhang: Ein Wort über Photographie 80
Zweiter Abschnitt. Das Papier und die Papierzeichen (Wasserzeichen) 87
1. Geschichte des Papiers 87
2. Die Wasserzeichen (Filigranes) des Papiers . . . 91
Dritter Abschnitt. Beurtheilung und Würdigung der Kunstblätter 94
Erstes Hauptstück. Von der inneren Schönheit der Kunstblätter 95
Zweites Hauptstück. Von der äusseren Schönheit der Kunstblätter 110
1. Die Schönheit (künstlerische Vollendung) der Platte 111
2. Die Schönheit des Abdrucks 117
3. Die Schönheit der Erhaltung 148
Vierter Abschnitt. Von einigen Erscheinungen, die beim Kunstdruck überdies zu beachten sind 155

Seite

Erstes Hauptstück. Von der Originalität der Kunstblätter . . 156
Zweites Hauptstück. Von der Seltenheit einzelner Kunstblätter und ihren Ursachen 160
Drittes Hauptstück. Von Geldpreisen der Kunstblätter . . . 165
Viertes Hauptstück. Sammlerzeichen 184
Fünftes Hauptstück. Von Fälschungen des Kunstdruckes . . 187

Zweite Abtheilung. Der Kunstsammler 199

Erstes Hauptstück. Sammler und Sammlungen 199
1. Vom Sammeln überhaupt 199
2. Das Sammeln von Werken des Kunstdruckes . . . 203
3. Kurze Geschichte des Sammelns von Kunstblättern 206
4. Verschiedene Arten von Sammlern und Sammlungen 225
Zweites Hauptstück. Anleitung zum Sammeln 230
1. Was soll man sammeln? 230
2. Wie soll man sammeln? 234
3. Wo soll man sammeln? 236
Drittes Hauptstück. Behandlung der Kunstblätter 243
1. Von der Restauration beschädigter Kunstblätter . 244
2. Von der Befestigung der Kunstblätter auf Cartons . 247
3. Vom Aufbewahren der Kunstblätter in Portefeuillen 258
4. Von der Anordnung der Sammlung 261
5. Von der Catalogisirung der Sammlung 266
Viertes Hauptstück. Vom Zweck öffentlicher Sammlungen des Kunstdruckes und von den Mitteln, denselben zu realisiren 274

Dritte Abtheilung. Die Bibliothek des Kunstsammlers . 282

Erster Abschnitt. Theoretische Werke über den Kunstdruck 284
Zweiter Abschnitt. Praktische Handbücher 294
Anhang. I. Kunstverlags-Adressen 319
II. Verlagsverzeichnisse 329
III. Kunstauctionen 330
IV. Erklärung der Sammlerzeichen 341

Verzeichniss der Tafeln.

zu Seite

Tafel I. Holzschnitt (von A. Dürer) 30
„ II. Moderner Holzschnitt (aus Ebers, Egypten) 32
„ III. Schrotblatt (aus Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst) 37
„ IV. Blatt in Clair-obscur (von H. Burgkmair) 39
„ V. Zwei Niellen (von Peregrini) 51
„ VI. Kupferstich (von J. Schmuzer) 55
„ VII. Radirung (von Rembrandt) 63
„ VIII. Blatt in Aquatinta-Manier (von J. B. Le Prince) . . 69
„ IX. Schabkunstblatt (von W. Vaillant) 72
„ X. Aelterer Farbendruck (von L. Marin), s. Titelkupfer . 74
„ XI. Lithographie (von A. Menzel) 76

Einleitung.

Als sich die erste Morgenröthe einer erwachenden geistigen Cultur über die bevorzugten Völker des Alterthums ergoss, versuchte sogleich der Menschengeist in seinem Drang nach Thätigkeit die Ideen, die sein Inneres erfüllten, in die Aussenwelt zu tragen, sie in einer sinnenfälligen Erscheinung zum Ausdruck zu bringen. Das Höchste und Edelste, was die Menschenbrust beseelte, drückte der Dichter im Wohllaute der Sprache aus, hüllte der Sänger in melodischen Gesang ein und kleidete der Künstler in wohlgefällige Formen. Durch diese ersten Priester der menschlichen Gesittung, den Dichter, Sänger und Künstler, gewann das geistige Leben der Menschheit erst seine Weihe, seine Verklärung.

Wenn wir, am Plane unseres Werkes festhaltend, vorerst nur im Atelier des Künstlers verweilen wollen, so finden wir alsbald, dass durch diesen die Eine Idee auf verschiedenen Wegen zu ihrer schönen Verkörperung oder ihrem äusseren Ausdruck gelangen kann. Wenn auch die Idee des Künstlers ihrer Genesis nach untheilbar ist, so erscheint sie in ihrer Verkörperung in verschiedenen Gestalten, je nachdem der Künstler diesen oder jenen Stoff

wählet, um demselben den göttlichen Hauch, das Prometheusfeuer seiner Idee einzuhauchen.

Der Architect vertieft sich in die geheimnissvollen Harmonien der Zahlen und construirt unter ihrem Einflusse Linien, Flächen, Körper neben und über einander, bis das vollendete Werk zu einer „versteinerten Melodie“ sich gestaltet.

Der Bildhauer wählt, wie einst der Menschenschöpfer, Erde, Thon und knetet ihn unter seiner bildnerischen Hand zu einem schönen Bilde, das die Idee errathen lässt, welche den Künstler beseelte. Später, um sein Werk dauerhafter zu machen, wählt er Stein oder Metall, in welches die Idee übergeht.

Der Maler entwirft auf einer Fläche die Gestalten seiner Phantasie in Umrissen und um das Auge des Betrachters nicht das Körperliche vermissen zu lassen, täuscht er dieses auf feine Art, indem er durch Schatten und Licht die körperliche Abrundung hervorbringt, durch Hinzugabe der Farbe die Wirklichkeit nachahmt, durch Zusammenstellung mehrerer Personen eine Begebenheit, eine Handlung in ihrer flüssigen Nacheinanderfolge gleichsam versteinert.

Vor einem vollendeten Kunstwerke des Bildhauers oder Malers, welches das kunstsinnige Auge des Betrachters mit höchster Freude erfüllte, wird der Wunsch leicht rege, dass das Schöne sich vervielfachen könnte, um in den Besitz Mehrerer zu kommen. Zwar gehört jedes klassische Kunstwerk eigentlich der ganzen Menschheit an, da aber viele beneidenswerthe Besitzer von Kunstwerken diese bei ihren Penaten verschliessen und dem allgemeinen Genusse entziehen, so erhält oben ausgesprochener Wunsch eine Art von Berechtigung, damit die Kenntniss und der Ge-

nuss der Kunstwerke sich nicht allein an eine flüchtige, oft schwache Erinnerung knüpfe.

Diesem Wunsche des Kunstfreundes und Kunstforschers ist eine vierte Art der Kunstthätigkeit entgegengekommen, der Kunstdruck, welcher die einmal in äusserer Form geoffenbarte Idee vervielfältigt und so Viele am Besitz des Einen Theil nehmen lässt. So ist der Kunstdruck gleichsam der Herold der anderen Künste geworden.

Wie die Erfindung der Buchdruckerkunst ein neuer Hebel für das Aufblühen der Wissenschaften wurde, so trug die Erfindung des Kunstdruckes nicht wenig zur Hebung und Verallgemeinerung der Kunstkenntniss und Kunstliebe bei.

Wir wollen hier nicht lange auseinandersetzen, wie der Kunstdruck sich unseres ganzen wissenschaftlichen und Kunstlebens bemächtigt hat und dessen Zwecke fördert. Viele Zweige der Wissenschaft sind, um die Resultate ihrer Forschungen besser zu verwerthen, an die Illustration nothwendig verwiesen, z. B. Anatomie, Astronomie, Naturkunde, Ethnographie u. A. Auch der Unterricht unserer Jugend wird auf diesem Wege wesentlich gefördert. Den Löwenantheil des Gewinnes hat aber natürlich die Kunst und Kunstforschung für sich gewonnen. Wenn ich ein Bild der Gesammtthätigkeit eines berühmten Künstlers, dessen Werke über alle Länder der Culturvölker verstreut sind, gewinnen will, so sind mir die Erzeugnisse des Kunstdruckes dazu behülflich, da ich nicht solche Opfer von Zeit und Geld darauf verwenden kann, um mühevolle Reisen zu allen Werken eines Künstlers zu unternehmen. Wenn der Kunstdruck auch nicht die Forscherreisen unnöthig macht, so sind seine Werke eine gute Vorbereitung vor der Reise, ein nützliches Erinnerungsmittel nach derselben.

Wer kennt es nicht aus eigener Erfahrung, wie die Kupferstiche eines Marc-Anton, Raphael Morghen, Desnoyers, Volpato etc. einen wonnigen Genuss bereiten, wenn man die durch diese Künstler reproducirten Kunstwerke im Original gesehen und bewundert hat und heimgekehrt zum häuslichen Heerde, bei der gemüthlichen Wärme desselben, wenn es draussen schneit und friert, die Mappen wieder öffnet und in rechter Gemächlichkeit die grossen Meister am geistigen Auge vorüberziehen lässt.

Für den Kunstforscher insbesondere ist der Kunstdruck ganz unentbehrlich geworden. Wer kann eine solche Verschwendung treiben und sich gute Copien aller Werke des Meisters, mit dem er sich befasst, verschaffen? Immer ist der beste Stich noch billiger, als eine kaum erträgliche Copie.

Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass viele Kunstwerke durch den Zahn der Zeit, durch Naturereignisse, Unverstand oder Bosheit der Menschen, durch den Krieg zu Grunde gegangen sind. Wie glücklich wären wir, wenn uns der Kunstdruck die Formen derselben erhalten hätte! Wie sind die Künstler des Alterthums — und auch wir — zu bedauern, dass keine vermittelnde Hand uns ihre Schöpfungen, die der Zeit zum Opfer gefallen sind, überliefert hat! Zwar sind auch die Werke des Kunstdruckes vor Vernichtung nicht gefeit, aber leichter geht ein Original verloren, als hundert Wiederholungen desselben. Um ein Beispiel der neuesten Zeit anzuführen: Tizian's Marter des h. Petrus in Venedig und die Götterliebschaften zu Blenheim sind durch Feuer zu Grunde gegangen. Ein Trost bei diesem grossen Verlust ist dem Kunstfreunde geblieben, dass die verbrannten Bilder durch treffliche Werke des Kunstdruckes reproducirt wurden und darum wenigstens die Composition erhalten blieb.

Nach dem Gesagten könnte leicht ein Zweifel über den Kunstcharakter des Kunstdruckes entstehen. Wenn dieser nur im Dienste der anderen Kunsterscheinungen steht, dann hat er eine untergeordnete Bedeutung, er hat keinen Selbstzweck, er ist nicht Herr, sondern nur Diener, nicht Autor, sondern nur Uebersetzer. Copirt er einfach die Gebilde der anderen Kunstgebiete? Keineswegs! Eine Copie giebt ein Kunstwerk auf gleiche Weise, mit denselben technischen Mitteln wieder, wie das Original entstanden ist. Beim Kunstdruck wird das Kunstwerk auf ein anderes Gebiet übertragen, wozu eine selbständige geistige Thätigkeit zur Verwendung kommt. Die Architectur, ein Körper, wird nach Höhe, Breite und Tiefe auf eine Fläche projectirt, von der Statue und dem Gemälde der Umriss auf die Fläche übertragen; das Körperliche der Statue wird durch Schattirung künstlich, oft zur Täuschung hergestellt; die Farbe des Bildes tritt zwar ganz bei Seite, aber ihre Wirkung wird durch Abstufungen der Schatten und durch Verschiedenheit der Stichmanier zur Ahnung gebracht. Der Künstler, welcher für den Kunstdruck arbeitet, hat einen anderen Stoff, worauf, und andere Instrumente, womit er arbeitet, als Künstler der anderen Kunstgebiete; er ist also kein sclavischer Copist, sondern in der That ein selbständiger Künstler, der mit voller Freiheit sein Werk anlegt und zu Ende führt. Man erinnere sich nur, wie ein Audran als Stecher die Compositionen Le Brun's auf seinen Platten künstlerisch corrigirte, die Schwächen in der Zeichnung vermied und so zum grösseren Ruhme des Malers mit beigetragen hat.

Schliesslich sei hier noch erwähnt, dass der Zeichner und Kupferstecher sich oft in einer Person vereinigen. Maler haben ihre Compositionen auf die Holzfläche selbst gezeichnet, auch zuweilen geschnitten; Maler haben ihre

Erfindungen auf Kupferplatten radirt, ja wie Rembrandt, selbst gedruckt; viele Stecher von Profession waren geübte Maler und stachen nach eigenen Zeichnungen. Hier überall haben wir die selbstständigsten Kunstwerke und darum wird man den Kunstdruck mit allem Rechte eine Erscheinungsform der wahren Kunst nennen und als solche auch wahren müssen.

Wie die Kunstliebe, von günstigen äusseren Verhältnissen beglückt, von jeher gern Gebilde der Kunst jeglicher Gattung erwarb und sammelte, so erfreuten sich auch die Erzeugnisse des Kunstdruckes von ihrem ersten Auftreten an der Beachtung von Seite des Kunstsammlers. Eine noch so kleine Gemäldesammlung erfordert, besonders wenn auf Benutzung und Anordnung Rücksicht genommen werden soll, grosse Räumlichkeiten. Sammler von Kunstblättern können mit verhältnissmässig geringerer Kapitalsanlage einen reicheren Schatz von Kunstobjekten zusammenbringen und diesen, in Portefeuillen geordnet, auf einem kleineren Raume aufbewahren.

Soll aber eine solche Sammlung irgend einem Zwecke dienlich sein, so darf sie nicht ohne Sachkenntniss angelegt werden. Wer ohne diese, so zu sagen auf's Geradewohl sammelt, wem es nur darum zu thun ist, eine reiche Anzahl von Blättern beisammen zu haben, ohne Rücksicht auf künstlerischen Werth und gute Erhaltung, der wird bald, besonders wenn er Besseres zu sehen und zu kennen Gelegenheit gefunden hat, leicht alle Lust verlieren, da er sich überzeugt hat, Geld und Zeit für Mittelmässiges oder Werthloses hinausgeworfen zu haben.

Was also dem Kunstfreunde, der die Lust in sich spürt, Kunstblätter zu sammeln, vor allem Noth thut, ist die rechte Kenntniss des Kunstdruckes. An der Hand

derselben wird er nur dasjenige erwerben, was wirklich gut und werthvoll ist; er wird auch von mancher unnütz gemachten Auslage zurückgehalten werden. Sammler von Kunstblättern hatten es immer schwer, gleich beim Beginn des Sammelns den rechten Weg zu gehen; jeder musste gleichsam von Picke auf dienen und erst durch manchen Schaden klug gemacht, in das Verständniss der Sache eingeführt werden, weil es an Handbüchern fehlte, die den wissbegierigen Anfänger belehrt und vor Schaden bewahrt hätten. Der *Peintre-graveur* von A. Bartsch hat die Bahn gebrochen und nun folgt ein Werk nach dem anderen, um das reiche Gebiet unserer Kunst durchzuforschen und dem Kunstfreunde nützliche Führer zu bieten. R. Weigel giebt Nachträge zur ersten Abtheilung, Passavant zu den weiteren Bänden des „Peintre-graveur"; Rob. Dumesnil behandelt die französischen Künstler; auch einzelne hervorragende Meister finden ihre speciellen Biographen. Aber die Kunstliteratur wendet sich nur der praktischen Seite zu. Wie man die theoretischen Kenntnisse, die dem praktischen Sammeln voranzugehen haben, sich aneigne, davon wurde wenig geboten und dieses wenige ist in verschiedenen Werken zerstreut. Bartsch gab eine „Anleitung zur Kupferstichkunde" heraus und hat mit diesem Werke viel Gutes geleistet. Doch hat er sich im ersten Theile, der die Erzeugung der verschiedenen Formen des Kunstdruckes zum Gegenstande hat, zu breit gehalten, als ob er eher für angehende Holzschneider, Kupferstecher oder Radirer als für Kunstsammler eine Anleitung hätte geben wollen. Die Abdrucksverschiedenheiten einzelner Blätter, welche den zweiten Band füllen, aber doch nicht erschöpfend und vollständig sind, gehören eigentlich in ein praktisches Handbuch, wie es z. B. das Heller'sche *Handbuch für Kupferstichsammler* ist, auf dessen Grundlage be-

kanntlich die neuere Bearbeitung in zwei Bänden (Leipzig 1874) von Andresen und mir ruht.

Da auch die Wissenschaft des Kunstdruckes seitdem einen grossen Fortschritt gemacht hat, so fanden wir uns bewogen, gegenwärtiges theoretisches Handbuch für Freunde des Kunstdruckes zu verfassen. In der ersten Abtheilung, welche den Titel: Der Kunstkenner führt, wollen wir kurz die Geschichte und Technik einer jeden Erscheinungsform des Kunstdruckes geben und dann die Regeln zur Beurtheilung des Kunstdruckes feststellen. In der zweiten Abtheilung, betitelt: Der Kunstsammler, soll angegeben werden, wie Kunstblätter gesammelt, behandelt, geordnet und verwahrt werden sollen. Daran soll sich eine dritte Abtheilung anschliessen, welche die gesammte Literatur des Kunstdruckes übersichtlich angiebt.

Erste Abtheilung.

Der Kunstkenner.

Erster Abschnitt.

Die verschiedenen Formen des Kunstdruckes und ihre Geschichte.

Wie die Kunst selbst ihre verschiedenen Stadien durchläuft, mit geringen Anfängen und Proben beginnt, um sich mühsam zur sonnigen Höhe der Vollendung emporzuarbeiten, so steigt auch der Kunstfreund, der zugleich ein Kunstkenner werden will, nur nach und nach in der Erkenntniss der Kunst und ihrer herrlichen Gebilde; der Eine langsamer, schneller ein Anderer, den Verhältnisse und angebornes Kunstgefühl begünstigen. Aber Niemand wird plötzlich, so zu sagen über Nacht ein vollendeter Kunstkenner. Der gewandteste, mit den reichsten Erfahrungen beglückte Kunstforscher muss eingestehen, dass er noch nicht am Schlusse seiner Forschungen angelangt ist, ja dass ihm auf dem weiten Gebiete der Kunst noch Manches ganz unbekannt und wieder Manches unklar geblieben ist. Es giebt bei allem Reichthum von Entdeckungen, welche moderne Kunstforschung zu Tage gefördert hat, noch dunkle Gebiete in der Kunstgeschichte, die des glücklichen Columbus harren, dass er das Unbe-

kannte entdecke, das Unklare und Ungewisse erkläre. Treffend hat v. Heinecken, einer der fleissigsten Kunstforscher unserer Zeit, bemerkt: „Ein Mensch kann nicht Alles wissen, ein Mensch bekommt nicht Alles zu sehen!“ —

Es giebt nun verschiedene Wege, zur Kenntniss der Kunst, und, um speciell bei unserem Gegenstande zu bleiben, der graphischen Kunst oder des Kunstdruckes zu gelangen. Aber keine Kunstkennerschaft ist möglich ohne vorangehende Kenntniss der Technik, die zur Hervorbringung der verschiedenen Arten des Kunstdruckes angewendet werden musste. Wie kann man z. B. in die Geheimnisse der verschiedenen Veränderungen, die ein Kunstblatt in Folge der Zeit erfahren hatte, eindringen, wenn man nicht weiss, wie das Blatt entstanden ist, wie es im ersten Augenblick seiner Vollendung aussehen musste, welche Veränderungen daran (d. h. an der Platte) möglich und welche unmöglich waren? Wie kann ich die Schönheit eines Abdruckes, z. B. von einem Holzschnitte beurtheilen, wenn ich nicht die Grenzen kenne, die diese Art des Kunstdruckes nicht überschreiten kann? Wie kann man von der Seltenheit und Vollkommenheit eines Kunstdruckes reden, wenn man nicht die Geschichte der Veränderungen kennt, welche die Manipulation einzelner Kunstweisen erfahren hat?

Wir stellen hier darum eine Beschreibung der Technik der einzelnen Kunstdruckarten voran, indem wir sie zugleich in ihrer historischen Entwicklung dem angehenden Kunstforscher und Sammler vorführen.

Nach dem Stoffe, den der Künstler wählt, um darin seine Zeichnung einzugraben und der Vervielfältigung fähig zu machen, unterscheiden wir drei Hauptarten des Kunstdruckes. Diese Stoffe sind in ihrer chronologischen Entwicklung das Holz, das Metall und der Stein. Auf dem

ersten Stoffe wird die Zeichnung erhaben, reliefartig, auf dem zweiten vertieft hergestellt; auf dem dritten bleibt die Zeichnung in der Ebene und ermöglicht den Abdruck durch ihre chemische Eigenart. Auf diese Weise unterscheiden wir drei verschiedene Hauptarten des Kunstdruckes: Holzschnitt, Kupferstich und Lithographie. Jede dieser Hauptarten hat dann ihre Unterabtheilungen, die sich aus der verschiedenartigen Behandlung eines jeden Stoffes ergeben und die wir auch in ihrer Ordnung behandeln werden.

Eine Ausnahme von der aufgestellten Regel ist der Metallschnitt; der Stoff ist Metall und sonach müsste der Metallschnitt zur zweiten Form des Kunstdruckes gezählt werden; dem ist aber nicht also; das Metall wird nämlich ganz so wie das Holz zum Holzschnitt behandelt, d. h. die Zeichnung bleibt auf der Metallplatte erhaben. Da der Metallschnitt chronologisch dem Holzschnitt vorangeht, so müsste er eigentlich dem Capitel vom Holzschnitt vorangehn. Doch haben wir ihn als Variation dem Holzschnitt nachfolgen lassen, weil wir in ihm doch nur eine Abart des Reliefdruckes sehn und er auch in der Kunstgeschichte im Vergleich zum Holzschnitt auf engere Grenzen beschränkt ist, so interessant auch die Enthüllungen der neuesten Kunstforschung*) auf diesem Gebiete sein mögen.

*) Das reichste Material liefert T. O. Weigel und Dr. Zestermann: „Die Anfänge der Druckerkunst“, wo auch neben Passavant, der übrigens aus derselben Quelle schöpfte, die ersten ausführlichen Belege für diese Kunstform gegeben werden.

Erstes Hauptstück.

Der Holzschnitt (Xylographie) und dessen Abarten.

1. Technik des Holzschnittes.

Der Künstler, welcher einen Holzschnitt zum Behufe der Reproduction von bildlichen Darstellungen herstellen will, braucht zuerst den Stoff, das Material, nämlich hier das Holz und als Hilfsmittel gewisse Instrumente, mit denen er das Holz bearbeitet. Nicht jedes Holz ist gleich tauglich, als Holzstock benutzt zu werden. Man nimmt gewöhnlich das Holz von Buchs- oder Birnbaum, weil es sich nach allen Richtungen hin gleichmässig bearbeiten lässt, während langfasriges Holz nur Linien nach einer Richtung hin erlaubt. Die Holztafel wird fein gehobelt und auf das genaueste glatt gemacht. Auf diese wird dann die Zeichnung mit Blei oder Tusche gebracht; soll eine Darstellung copirt werden, so muss dann die Zeichnung in Spiegelart, d. h. verkehrt darauf kommen; was am Original rechts war, muss hier links erscheinen. Es ist gleichgültig, ob man die Holzfläche früher mit einem Kreidegrund deckt oder die Zeichnung auf die natürliche Holzfläche bringt. Die erste Art zieht der Holzschneider oft vor, weil die Zeichnung klarer erscheint.

Nun beginnt die Arbeit des Holzschneiders, denn die Zeichnung kann von einem Zweiten, z. B. dem Maler, auf das Holz übertragen sein. Der Holzschneider verwendet verschiedene Arten von Messern; zuerst schneidet er mit einem scharfen kleinen Messer an beiden Kanten der Zeichnungslinien so, dass diese Linien von der anderen Holzfläche isolirt werden und nimmt dann mit anderen

tauglichen Messern die leere, d. h. von keiner Zeichnung berührte Fläche weg. Ist diese Arbeit vollendet, so steht die Zeichnung erhaben, reliefartig da. Hiermit ist der Holzstock vollendet.

Beim Kunstdruck ist aber ein Zweifaches zu unterscheiden: die Herstellung der Platte und dann ihr Abdruck, oder die Vervielfältigung der auf der Platte hergestellten Zeichnung vermittelst des Druckes.

Soll nun der fertige Holzstock abgedruckt werden, so wird die Bildfläche desselben mit einer Schwärze bestrichen. Diese bleibt nur an der erhabenen Zeichnung stehn, da die Vertiefungen der Platte von ihr nicht berührt werden. Sonst machte sich der Drucker von Holzschnitten eine eigene Schwärze, heutzutage wird die Druckerschwärze verwendet. Auf die so vorbereitete Holzfläche wird dann ein angefeuchtetes Papier, welches zur Aufnahme der Zeichnung bestimmt ist, gelegt. Ein feuchtes Papier zieht nämlich die Schwärze leicht und sicher an. Nun geht es an den Druck. Sonst war dies Verfahren beschwerlich, da man mit einem glatten breiten Holze oder mit einer Bürste auf der oberen, dem Holzstock nicht zugewendeten Fläche des Papiers so lange hin- und herfuhr, bis man alle Linien der Zeichnung vollständig und gleichmässig auf das Papier übertragen zu haben glaubte. Man wendet das Verfahren in Buchdruckereien noch heutzutage zur schnellen Herstellung von Correcturbögen, den sogenannten Bürstenabzügen an. Heutzutage druckt man die Holzschnitte mit der Druckpresse. Desshalb kann man auch Holzschnitte zwischen oder neben die Lettern stellen und Holzschnittillustrationen in den Text eines Buches aufnehmen, die dann mit diesem zugleich gefärbt und gedruckt werden.

2. Kunstwerth des Holzschnittes.

Je geübter die Hand des Holzschneiders und je exacter und getreuer die ursprüngliche Zeichnung auf dem Holzstock durch den Schnitt erhalten ist, desto schöner und werthvoller erscheint der Holzschnitt. Man wird wohl bemerkt haben, dass hier zur Herstellung eines Kunstwerkes zwei geistige Kräfte arbeiten: der Künstler, der die Zeichnung entwirft, und der Künstler, der sie in Holz schneidet. Der Letztere war freilich nur zu oft ein Kunsthandwerker, der ohne Sachverständniss und Gefühl das Gegebene mechanisch bearbeitete, weniger werth wie ein gewöhnlicher Copist. In der ersten Zeit dieses Kunstzweiges waren auch in der That die Holzschneider (oder auch Formschneider, wie man sie nannte) von der Innung der Künstler ausgeschlossen. Indessen kann der Holzschneider zum Künstler werden, wenn er geistig in die Intentionen des Zeichners eingegangen ist und mit Verständniss auch den Geist der Zeichnung zu errathen und wiederzugeben im Stande war.

Es können sich aber auch der Künstler (als Zeichner) und der Formschneider in Einer Person begegnen. Der erste, der die Zeichnung erfunden hat, konnte sie auch selbst mit den mechanischen Mitteln des Formschneiders zum Abschluss gebracht haben. Ist der Erfinder der Zeichnung in der Technik des Holzschnittes wohl bewandert, dann steht freilich das Erzeugniss seiner Kunst auf der höchsten Stufe der künstlerischen Vollendung im Gebiete dieses Kunstzweiges.

3. Geschichte des Holzschnittes.

Wo, wann und von wem ist die Herstellung des ersten Holzschnittes erfunden worden? Die Geschichte giebt uns auf diese dreifache Frage keine Antwort.

Wir haben oben bemerkt, dass beim Kunstdruck, also auch beim Holzschnitt ein Zweifaches zu unterscheiden sei: Die Herstellung der Platte, des Holzstockes und der Abdruck von demselben. Das Zweite kann nicht geschehen, wenn nicht das Erste vorhanden ist. Bleibt das Erste isolirt und kommt es zu keinem Abdruck (auf Papier), so ist gleichfalls von einem Holzschnitt (in der Kunstsprache zu sprechen) keine Rede; sonst könnte man dem Holzschnitt ein sehr hohes Alterthum zusprechen, da es Jahrhunderte lang geschnittene Holzplatten gab, bevor der erste Abdruck von einer solchen gemacht wurde. Natürlich hatten diese Holzstöcke ganz andere Zwecke, aber sie waren da und konnten abgedruckt werden. Aber so scheinbar klein der Schritt von der Holzplatte zum Abdruck derselben auf Papier ist, es gingen Jahrhunderte vorüber, bis er wirklich gemacht war. Der Mensch muss sehr früh auf die Idee gekommen sein, für eine zeitraubende, sich stets oder doch oft wiederholende Thätigkeit eine Erleichterung zu suchen. Ist ja die Erfindung vieler nützlicher Dinge auf dieses Bestreben, sich die Arbeit zu vereinfachen, zurückzuführen.

Man erzählt von den Ostindiern, dass sie lange vor den Chinesen bunt bemalte Cattune besassen, welche mit Holzmatrizen hergestellt wurden. Der Curiosität halber sei hier erwähnt, dass, wie der Abbate Gilli (Saggio di Storia Americ. 1780) erzählt, die Frauen am oberen Orenoco an hohen Festtagen von Alters her Brust und Hüften vermittelst irdener Stempel mit bunten Figuren bemalen. Interessanter für unseren Gegenstand sind uns die alten Egypter und Etrusker. Erstere stempelten, wie erwiesen ist, ihre Ziegelsteine vermittelst eines Holzstempels, wie man auf erhaltenen Exemplaren im Brittischen und Berliner Museum sehen kann. Die Etrusker sollen

mit Stempeln die Inschriften auf ihren Vasen angebracht haben; doch wäre dies noch zu untersuchen. Die Römer dagegen besassen Fabrikzeichen auf Töpferwaaren (tesserae signatoriae); auch ihre Thiere und Sklaven wurden auf ähnliche Art gezeichnet. In Pompeji fand man bei einem Bäcker ein Brod (jetzt in Museo Borbonico), welches wie an manchen Orten die Brode noch heutzutage, den eingedrückten Stempel des Bäckers trägt. Erinnern wir uns hier auch, dass der Gebrauch der Siegelringe ein sehr alter ist und dass man in der Gravirung von Edelsteinen Erstaunliches geleistet hatte. Interessant ist eine Stelle im Plutarch. Dieser berichtet von Agesilaos, König von Lacedaemon, er habe bei einem Opfer vor dem anzutretenden Kriegszuge das Wort *νικη* (Sieg) verkehrt auf die Handfläche geschrieben (oder gemalt) und dann auf die Eingeweide des geschlachteten Opferthieres abgedrückt, um durch dieses Zeichen die Tapferkeit seiner Soldaten zu entflammen. Wenn man endlich bedenkt, dass nach Quintilian die Römer Schablonen hatten, um Namen oder Zeichen aufzutragen, so muss man staunen, dass diese Culturvölker, welche sozusagen Alles besassen, was zum Abdruck nothwendig ist, denen auch die Idee der Vervielfältigung einer Sache durch den Abdruck nicht abging, den kurzen Schritt zum wirklichen Abdruck ihrer verschiedenen Arten von Matrizen auf Papier nicht gethan haben. Zumal in der Gegenwart können wir uns nicht recht vorstellen, wie eine Sache so in allen Theilen vorbereitet sein kann, dass eben nur noch e i n Schritt weiter, der letzte Schritt zu machen ist, um zum glorreichen Ziele zu gelangen, und man Jahrhunderte auf diesen Schritt warten musste. Es ist wieder die Geschichte mit dem Ei des Columbus!

Nun aber folgt für lange Zeit ein undurchdringliches

Dunkel. In der Zeit der Carolinger treffen wir auf öffentlichen Dokumenten Unterschriften in Form von Monogrammen, Signaturen der Hohen an. In diesen wollte man Abdrücke von Holzstöcken erkennen, doch waren sie auch mit Patronen leicht herzustellen. Passavant ist der Meinung, dass sie mit der Feder ausgeführt sind. Der Gebrauch, den Namen mit Stampilien auf Urkunden abzudrücken, ist erst in späterer Zeit historisch nachweisbar.

Man kann als erwiesen annehmen, dass bereits im 12. Jahrhundert Stampilien verwendet wurden (vorzüglich zu Einsiedeln in der Schweiz), um Initialen in den Manuscripten jener Zeit herzustellen. Als ein Beispiel wäre hier ein solches Werk im bayrischen Kloster Rottenbuch anzuführen. (Eine bildliche Copie bei Heller: Histoire de la gravure sur bois, Seite 36.) Man hält sie freilich für Abdrücke von Metallplatten. Da aber die Linien erhaben auf der Platte hergestellt waren, so haben wir es hier mit Metallschnitten (s. diese) zu thun, die mit dem Holzschnitte mit Ausnahme des Materials ganz conform sind. Hier dürften wir auch die Erfahrung gemacht haben, dass Metallschnitte in der Zeit den Holzschnitten vorangehen, wohl auch wegen ihrer beschwerlichen Behandlung Anlass gegeben haben, das leichter zu behandelnde Holz an Stelle des Metalls zu wählen. Darauf deutet auch der Umstand hin, dass man in der Zeit der Blüthe des Holzschnittes vom Metallschnitte gänzlich Abstand nahm.

Auf alten Wollenstickereien habe ich da, wo die Stickerei beschädigt war, gefunden, dass die Zeichnung auf der Leinwand (der Unterlage) nicht immer mit der Feder, sondern zuweilen mittelst Stampilien aufgedruckt war, besonders, wo es sich um wiederkehrende Ornamente handelte.

Seit dem 14. Jahrhundert hat man auch angefangen

auf Grabmälern in den Niederlanden, in Frankreich, in England und Deutschland Figuren und Inschriften erhaben auf Metallplatten anzubringen. Solche Metalltafeln wurden in neuerer Zeit zuweilen abgedruckt und die Abdrücke sind wirkliche Metallschnitte. Dass die Platten zum Abdruck nicht bestimmt waren, erkennt man leicht daraus, dass im Abdruck Spiegelschrift erscheint.

Am Schlusse des 12. Jahrhunderts finden wir den Zeugdruck, der bald darauf schon als Futterstoff bei kirchlichen Gewändern erscheint und mit Holzstöcken durch den Druck erzeugt wurde. In der Mitte des 14. Jahrhunderts befand er sich bereits auf einer hohen Stufe der Vollendung. (s. Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckerkunst I. S. 12, wo auch Abbildungen solcher Stoffe gegeben werden.) Zu Anfang des 14. Jahrhunderts wandte man dieselbe Manipulation auf Leder an, um Tapeten herzustellen. Dieser Industriezweig erreichte eine hohe Vollendung; um die Mitte desselben Jahrhunderts finden wir schon Arabesken, Blumen, auch Figuren. Ueberall wurde der Druck mit der Handpresse zu Stande gebracht.

In Italien finden wir eine besondere Art von Benutzung geschnittener Modelle (Holz oder Metall? bleibt unentschieden). Wer in den Uffizien zu Florenz die Prachtgemälde aus der Schule des Giotto, die Bilder des Cimabue, Fra Angelico u. s. w. zu bewundern die Gelegenheit hatte, dem werden die plastisch hervortretenden Arabesken der Architectur, der Baldachine, die Verzierungen am Saum der Gewänder nicht entgangen sein. Sie sind durch den Druck bewerkstelligt worden, indem dünne, kreidige oder gypsartige Massen aufgesetzt wurden. Thomas Mutina (von Modena?) brachte die Manier aus Italien nach Böhmen, wie man an seinen Bildern in Carlstein und im Wiener Belvedere sehen kann.

Man sieht aus dem Gesagten, wie langsam sich der Holzschnitt den Weg zu seiner Vollendung, bis zum Abdruck auf Papier gebahnt hat. Möglich, dass der glückliche Erfinder des ersten Holzschnittdruckes bei seinem Versuche einen ganz anderen Zweck verfolgte und erst bei Betrachtung des gewonnenen Abdrucks die Ueberzeugung gewann, dass auf diese Art eine Zeichnung durch ihre Vervielfältigung nutzbringend verwendet werden könne. Den Tag, ja auch das Jahr, wann die erste bildliche Darstellung vom Holzstock auf Papier abgedruckt wurde, kann man freilich nicht mit aller Bestimmtheit angeben, aber annäherungsweise lässt sich doch Zeit und Land rathen.

Man hat oft behauptet, dass die Einführung der Spielkarten in Europa den nächsten Anlass zur Herstellung von Holzschnitten gegeben habe und man glaubte also die Ansicht festhalten zu müssen, die älteste gedruckte Spielkarte sei zugleich der älteste Holzschnitt überhaupt gewesen. Neuere Forschungen ergaben hingegen, dass den Spielkarten der wirkliche Holzschnitt (als Abdruck auf Papier) vorangehe.

Die Spielkarten sind in Europa durch die Araber eingeführt worden, welche sie von den Chinesen erhalten haben sollen. Auf diesen arabischen Ursprung deutet der italienische (naibi), und der spanische Name (naipes) hin. Nach Tiraboschi sollen sie bereits im 13. Jahrhundert (1299) in Italien in Gebrauch gewesen sein. Nach Deutschland kamen sie aus Italien über die Alpen. Hier fanden sie bereits den Gebrauch des Holzschnittes vor, der nun zu ihrer Fabrication angewendet wurde. In gedruckter Form sind sie als deutsche Waare den Italienern nun erst bekannt geworden, denn vor der Einführung der Karten in Deutschland (im 14. Jahrhundert) und vor ihrer Vervielfältigung durch den Druck vermittelst des Holzschnittes

kennt man keine durch den Druck erzeugten Spielkarten. Diese wurden mit freier Hand gemalt. (Als Beispiel kann das von Gringonneur für König Carl VII. 1392 prachtvoll gemalte Kartenspiel gelten.)

Das Jahr der Einführung der Spielkarten in Deutschland ist nicht bekannt. Wenn man aber bedenkt, dass das Kartenspiel in Nürnberg bereits 1388, in Ulm 1397 verboten wurde, so wird man nicht fehlgehen, wenn man ihre Einführung in die Zeit 1360—1380 setzt. In Deutschland hiessen die Spielkarten Briefe (von breve, wie Alles, Schrifttext wie Bild genannt wurde, wenn es selbständig auf einem einzelnen [fliegenden] Blatte abgedruckt wurde) und ihre Verfertiger Briefmaler, denn sie stellten den Umriss der Figuren durch Druck von Metallschnitten oder Holzschnitten her und deckten sie dann durch Patronen mit Farben.

Wie bereits bemerkt, ging der Einführung der Karten der Holzschnittdruck in Deutschland voran. Wir erwähnten die Mönche in Einsiedeln, welche die Initialen ihrer Manuscripte mit Stampilien ausführten; gewiss haben die kunstsinnigen Mönche sich die Matrizen auch selbst hergestellt. Man nahm auch auf die des Lesens Kundigen Rücksicht, indem man der bildlichen Darstellung einen kurzen Text beifügte, eine Erklärung des Bildes oder bei h. Darstellungen ein kurzes Gebet. Auch die Buchstaben dieses Textes wurden, wie das Bild, geschnitten. Man ging bald weiter, indem ganze Seiten der Bücher in Holz geschnitten und dann abgedruckt wurden. Das war der Tafeldruck. Wurden die Blätter des Tafeldrucks zu einem Buche vereint und gebunden, so erhielt man ein Blockbuch. Aus dem Tafeldruck ging die Buchdruckerkunst hervor; Gutenberg vereinzelte die Buchstaben, um sie dann jedem zu druckenden Texte entsprechend wieder

aneinander zu reihen. Als die Buchdruckerkunst erfunden und der Letterndruck bereits im Gebrauch war, wurde der Tafeldruck noch, besonders für fliegende Blätter beibehalten, weil das Geschäft mit solchen Blättern kein grosses Anlage-Capital erheischte, indem man den Druck nach dem Grade des Absatzes betrieb, also auch das theuere Papier nicht für eine grosse Auflage nöthig hatte.

Wenn man die ältesten Erzeugnisse des Holzschnittes betrachtet, so findet man immer heilige Darstellungen. Besonders 1300—1490 begegnen wir vielen Heiligenbildern. Marienbilder, Darstellungen der Leiden Christi, die Messe des h. Gregor stehen obenan. Dann wurden solche Bilder für Bruderschaften und Wallfahrtskirchen massenhaft fabricirt und an das Volk verkauft. Daraus erklärt sich auch die Seltenheit ihres Vorkommens in unserer Zeit; für das Volk gemacht, sind sie unter demselben verschwunden. Mit dem Bilde wurde oft auch ein entsprechender Text: ein Gebet, oder ein Ablassbrief verbunden, und so (natürlich stets nur auf einer Seite — anopistographisch — gedruckt) als fliegendes Blatt herausgegeben.

Datum und Künstlernamen fehlen an den frühesten Erzeugnissen der Holzschneidekunst gänzlich. Da man solche Blätter mit Tafeldruck zugleich als Vorgänger des Buchdruckes mit Lettern betrachten muss, so fallen sie also in die Zeit vor 1450. Das älteste bekannte Datum auf einem Holzschnitt ist das Jahr 1423 auf dem berühmten Christoph von Buxheim. (Es giebt mehrere Facsimiles davon; bei Murr, Ottley, Heller, auch in Falkenstein's Gesch. der Buchdruckerkunst). Bei aller Unbeholfenheit der Ausführung zeigt das Blatt doch schon eine in diesem Fache geübte Hand und setzt darum viele Vorgänger voraus. Annäherungsweise kann man bei den ältesten Holzschnitten nach dem Stil der Zeichnung die Zeit ihres

Entstehens rathen, wobei es natürlich auf 40—50 Jahre früher oder später nicht ankommen kann. Für den ältesten Holzschnitt hält man das Blatt mit Christus am Kreuz, auf Pergament gedruckt. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes, über demselben personifizirt Sonne und Mond in Trauer; in der Bordüre sieht man Evangelisten und Propheten in Rundungen. Das Blatt, das sich in der Sammlung von T. O. Weigel befand (im Werke abgebildet), wird in das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts gesetzt. Das Pergament, darauf es gedruckt ist, unterstützt diese Annahme; denn wäre es auf Linnenpapier gedruckt, so müsste es frühestens dem 14. Jahrhundert angehören, da dieses zu Anfang dieses Jahrhunderts in Gebrauch kam.

Unter den Blockbüchern nehmen folgende einen hervorragenden Rang ein: die Apocalypse, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, mit dem Reiber gedruckt, kommt in mehreren öffentlichen Sammlungen vor. Der Entkrist (Antichrist) in der Albertina in Wien. Salve Regina mit 16 Blättern ursprünglich; das einzige bekannte Exemplar bei T. O. Weigel zählte zwei Blatt weniger. Dieses Blockbuch ist desshalb noch interessant, weil auf dem 15. Blatte der Künstlername steht: lienhart czv Regenspurck. Die zehn Bott (Gebote) für die ungelernte Leut, 10 Blätter, der Text in lateinischer und deutscher Sprache, dabei des Teufels Widerspruch. So beim ersten Gebot: „Was hostu goman (Gevatter) tzu schaffen — Los beten monche und pfaffen.“ Liber regum seu Vita Davidis, 20 Blätter mit 40 Darstellungen. Ars moriendi mit Inschriften und Sprüchen; u. s. f. An diese geistlichen Materien reihen sich dann auch weltliche Darstellungen an, wie die acht Schalkheiten, die Kunst Ciromantia u. a.

Was nun die künstlerische Form dieser ältesten Holzschnitte anbelangt, so steht sie natürlich auf einer niedrigen Stufe von Kunstfertigkeit. In dieser Beziehung haben die Erzeugnisse jener Epoche mehr einen kunstantiquarischen und historischen, als eigentlichen Kunstwerth. Aber der Kunstforscher weiss sie zu schätzen und die öffentlichen Sammlungen suchen mit vollem Rechte ihre Schätze nach dieser Seite hin zu vermehren, denn es bleibt stets ein interessantes Feld für die Forschung, die der Kunst bis zu ihren ärmlichen nnd spärlichen Quellen nachgeht, um darzuthun, aus welch' einem unansehnlichen Körnlein sich die Kunst zu einem mächtigen Baume entwickelte.

Die Xylographie, einmal im Dienste des öffentlichen Lebens verwendet, muss ungeheuer productiv gewesen sein. Die Fabrication der Spielkarten hat nicht wenig zur Hebung dieses Gewerbzweiges beigetragen. In Augsburg kommen die Kartenmaler bereits 1418 als besondere Zunft im Bürgerbuch vor. Von den Kartenmalern trennten sich, zum Vortheil für die Kunst, später die eigentlichen Briefmaler, welche bildliche Darstellungen mit (geschnittenem) Text auf kleineren oder grösseren Bogen herausgaben. Während die eigentlichen Kartenmaler in ihrer Kunstweise so zu sagen bis auf den heutigen Tag auf derselben niedrigen Kunststufe stehen geblieben sind, strebten die sich von ihnen trennenden Briefmaler nach höherer Vollendung und in ihrer Mitte ging die Xylographie vom Handwerk zur eigentlichen Kunst über.

Mit Erfindung der Buchdruckerkunst wurde das mühselige Schneiden der Schriftzeichen erspart und der Formschneider konnte darum um so mehr seine Zeit und Kraft auf figürliche Darstellungen verwenden, als man gleich am Anfang des Buchdruckes eifrig bemüht war, illustrirte Werke herauszugeben. Die nun vermehrte Nachfrage nach

Holzschnitten wirkte nothwendig auf Vervollkommnung hin; die Erfindung der Buchdruckerpresse gab den Erzeugnissen des Holzschnittes eine bessere äussere Gestalt. Die Holzschneider bildeten sich allmälig unter dem Namen Formschneider zu Künstlern aus, wozu der Umstand nicht wenig beitrug, dass sich auch Zeichner und Maler des Holzes zu bedienen anfingen, um ihre Compositionen durch Vervielfältigung populärer zu machen; desshalb jetzt auch schon öfters Künstlernamen vorkommen.

So beging der Holzschnitt seinen eigentlichen Auferstehungstag zu Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar in der alten kunstsinnigen Stadt Nürnberg, in der Werkstätte des Anton Koberger, der die beiden berühmten Künstler Michael Wohlgemuth und Wilhelm Pleidenwurff zur Theilnahme gewann. So entstand die Nürnberger Chronik, das bekannte illustrirte Werk, welches Hartman Schedel 1493 herausgab.

Die Blüthezeit des alten Holzschnittes fällt in die Epoche 1500—1550, als A. Dürer, Wolfg. Resch, H. S. Beham, H. Schäufflein, Altorffer, H. Baldung (Grien), L. Cranach, H. Holbein und Andere ihre Meisterwerke durch den Holzschnitt verewigt hatten. Später trat allmälig, trotz stärkerer Productivität, eine Erlahmung ein. Zwar finden wir noch (1550—1560) vorzügliche Künstler auf diesem Gebiete, aber die alte classische Kraft ihrer Vorgänger war nicht mehr erreicht. Die Künstler waren zu sehr im Schlepptau der Buchdrucker als Illustratoren bis zur Ermüdung verwendet; andererseits wurde der Kupferstich ein gefährlicher Rivale des Holzschnittes. So konnte es nicht ausbleiben, dass der Holzschnitt allmälig verfiel, so dass er am Anfang des 18. Jahrhunderts fast ganz in Vergessenheit gerieth. Die Folge war, dass man im 18. Jahrhundert überhaupt alles Verständniss und auch

alles Interesse an den Erzeugnissen der Holzschneidekunst, selbst aus der Zeit ihrer Blüthe eingebüsst hatte. Erst als der neue Holzschnitt seit Bewick (1770) auf den Schauplatz des Kunstlebens trat, wendete man sich mit mehr Liebe und Achtung den alten Holzschnitten zu, bis es den Forschern unserer Zeit gelungen war, durch Beseitigung vieler Irrthümer, den Incunabeln und den Meisterwerken des alten Holzschnittes wieder zu ihrer Ehre zu verhelfen. Eine gerechte Würdigung des künstlerischen Gehaltes und Werthes dieser ehrwürdigen Denkmäler der Kunst unserer Voreltern konnte nicht ausbleiben. Von Deutschland aus wurde der Holzschnitt nach und nach in die übrigen Culturländer Europas übertragen. Das Grenzland der Niederlande musste frühzeitig mit dieser neuen Erfindung bekannt geworden sein; die ältesten niederländischen Holzschnitte tragen auch ganz den deutschen Charakter, so dass sie von selbst auf ihre deutsche Abstammung hinweisen. Die Annahme der Niederländer, dass in Holland sowohl die Buchdruckerkunst, und zwar durch Coster, als auch der Holzschnitt erfunden sei oder doch dem deutschen Holzschnitt vorangehe, hat die Forschung in beiden Theilen als falsch begründet verworfen. Mit Italien standen die deutschen Empore Nürnberg und Augsburg in regem Verkehr, so dass mit dem Handel auch die Kunst sich wechselseitig beeinflusste. In Rom erschien das erste gedruckte Buch des Torquemada im Jahre 1467 und enthält 34 Holzschnittillustrationen. Der Drucker und wahrscheinlich auch Formschneider war ein Deutscher, Ulrich Han aus Ingolstadt. In Paris wurde die erste Druckerei 1470 durch einen Deutschen gegründet. Das älteste in Lyon 1481 mit Holzschnitten gedruckte Buch: Le procès de Belial verräth deutsche Formschneider. Nach England brachte der londoner Kaufmann William Caxton

Buchdruck und Holzschnitt, die er in Cöln um die Mitte des 15. Jahrhunderts kennen gelernt hatte. So erwies sich die deutsche Erfindung nach allen Seiten hin lebenskräftig.

Wollen wir einen prägnanten Unterschied unseres modernen Holzschnittes von seinem alten Vorgänger angeben, so ist es der: die alten Künstler wollten durch den Holzschnitt einfache Federzeichnungen facsimiliren, während der moderne Formschneider durch Anwendung complicirter Strichlagen einen malerischen Effect (wie der Kupferstecher) erzielen will. Mit der Verrückung des Zieles mussten sich auch die Instrumente ändern; das alte Schneidemesser genügt nicht mehr und verschiedene Arten von Grabsticheln müssen dem Xylographen zu Hilfe kommen, wenn der gewünschte Erfolg erzielt werden soll.

4. Haben die berühmten Künstler des 16. Jahrhunderts selbst in Holz geschnitten?

Diese Frage, welche die Kunstforscher fast bis zur Animosität seit vielen Jahren beschäftigt, können wir hier nicht umgehen und sind gezwungen, irgend eine Antwort auf dieselbe zu geben.

Genauer, als es sich in der Aufschrift eines Capitels geben kann, lautet die Frage also: Haben die berühmten Maler und Zeichner, deren Namen oder Monogramme Holzschnitte tragen, blos die Zeichnung geliefert, allenfalls auf das Holz selbst gebracht oder auch als Formschneider ihre Zeichnung eigenhändig in Holz geschnitten? — Ja! sagen unbedenklich die Einen, Nein! sagen ebenso bestimmt die Anderen.

Unbedingt unmöglich ist es keineswegs, dass die Zeichner selbst ihre Zeichnung in Holz geschnitten hätten. Wie Vielerlei trieben damals die Künstler neben ihrem

eigentlichen Kunstzweige! Um nur Dürer anzuführen, so wissen wir von ihm, dass er Holz- und Elfenbein-Figuren geschnitzt habe; warum sollte er sich nicht auch einmal in der Werkstatt eines Holzschneiders mit dem Schneidemesser zu thun gemacht haben?

Was man gegen den eigenhändigen Formschnitt der Künstler einwendet, ist noch nicht über allen Zweifel erhaben und würde, wenn die Angelegenheit durch ein klares historisches Document einmal im bejahenden Sinne entschieden wäre, leicht nach dieser Seite hin zu deuten sein.

Für die Ansicht, dass Dürer selbst in Holz geschnitten habe, tritt Murr ein (Journal IX. 53). Er fand auf einem Holzschnitt, der M. Behaims Wappen darstellt (B. 159) in tergo die eigenhändige Zuschrift Dürer's an Behaim, wo er schreibt, dass er das Wappen mit grossem Fleiss ausgearbeitet hätte. Diese Ausarbeitung kann sehr wohl auf die Ausführung der Zeichnung zu dem Holzschnitte bezogen werden.

In der Chronik des Franken de Word vom J. 1536 heisst es von Dürer, dass er in der Zeichnung, Malerei, Gravirung in Kupfer und Holz, im Portraitiren mit und ohne Farben eine solche Vollkommenheit besass u. s. w. Soll das Graviren in Holz auch nur die Zeichnung bedeuten?

Bern. Jobin sagt 1573, dass Dürer durch seine Holzschnitte diese Kunst zu einer hohen Vollendung gebracht habe. Dagegen ist einzuwenden, dies sei so zu verstehen, dass Dürer durch seine vorzüglichen Zeichnungen auf Holz Gelegenheit gegeben habe, dass sich diese Kunst vervollkommne.

Die Kunstforscher, welche die Frage verneinend beantworten, stützen sich auf einen Ausspruch Dürer's selbst, welcher in seiner niederländischen Reise erzählt, er habe

das Wappen der beiden Roggendorf auf Holz gezeichnet und dann schneiden lassen. Dies Beispiel steht übrigens nicht vereinzelt da; wir wissen, dass er viele seiner Zeichnungen von dem Formschneider Hieronymus von Nürnberg ausführen liess, z. B. die Ehrenpforte. Auf gleiche Weise hatte Jobst Dienecker die Zeichnungen H. Schäuflein's zum Weisskunig, Hans Lützelburger in Basel die Zeichnungen Holbein's in Holz geschnitten. Von Cranach weiss man in dieser Hinsicht nichts Gewisses, Ostendorfer lieferte zur Ansicht von Regensburg nur die Zeichnung, A. Altorffer soll selbst Einiges geschnitten haben. Auf zwei Holzschnitten, welche das Zeichen des Hans Baldung (Grien) tragen, B. 57. 58. steht: fecit; auf einem Clairobscur von I. Wechtlin, dem Bildnisse Melanchthon's steht: Faciebat. Wie soll das Wort aufgefasst werden? — Jeder unparteiische Forscher wird zugestehen, dass die Angelegenheit noch lange nicht nach allen Seiten hin erörtert, gesichtet und aufgeklärt ist.

Wir theilen uns nun unsere Frage: Haben die Künstler alle Holzschnitte, die ihren Namen oder ihr Monogramm tragen, auch selbst als Formschneider in Holz geschnitten? Nach den oben abgegebenen Angaben antworten wir: Nein. Haben sie, oder wenigstens Einzelne überhaupt mit der Holzschneidekunst sich gelegentlich, bei einzelnen ihrer Blätter beschäftigt? Eine entschieden bejahende Antwort wird erst die fortgesetzte Forschung abgeben können, wenn sie durch glückliche Entdeckungen zu einem Schlussresultate kommt. Aber Niemand wird uns wehren können, wenn wir die höchste Wahrscheinlichkeit für eine bejahende Antwort aussprechen.

Wenn nun aber die Künstler nur die Zeichnung auf die Holzplatte geliefert und nicht auch alle Holzschnitte, die unter ihrem Namen gehen, selbst geschnitten haben,

wie kann man dann von Original-Holzschnitten eines Dürer, Holbein, Cranach, Schäuflein etc. reden? Dann sind es keine Originalarbeiten ihrer Hand, sondern Werke anderer, meist unbekannter Künstler? Doch wohl nicht! Weder beim Kupferstich noch bei der Lithographie kann, und wenn der Künstler selbst die Zeichnung auf die Kupferplatte oder den Stein aufgetragen hatte, die Originalität derselben so gewahrt werden, wie beim Holzschnitt. Der Formschneider arbeitet nichts von Seinem hinein, er hat nur die Aufgabe, die auf die Holzfläche vollendet aufgetragene Zeichnung Strich für Strich, Punkt für Punkt intact zu wahren und zu erhalten, er scheidet von ihr gleichsam nur aus, was zu ihr nicht gehört. Auch können wir mit aller Gewissheit annehmen, dass die Zeichner die Arbeiten ihrer Formschneider überwachten, mitunter auch kleine Correcturen selbst ausführten.

5. Hervorragende Künstler des Holzschnittes.

Aus unserer Skizze der geschichtlichen Entwicklung des Holzschnittes erhellt, dass man von einem Erfinder desselben nicht sprechen könne. Hat er sich doch allmälig aus dem Dunkel eines Handwerks zur lichten Kunst herausgearbeitet! Bis zu seiner Blüthe sind uns überhaupt Künstlernamen nur spärlich zugekommen. Für die erste Zeit müssen wir uns also mit den Blättern selbst und nach 1450 auch mit den Werken, welche Holzschnittillustrationen enthalten, befassen, um uns ein Bild vom Anfang, Wachsthum und der Vollendung dieses Kunstzweiges verschaffen zu können. Ueberhaupt ist die Autopsie, das Betrachten der Holzschnitt-Incunabeln, wie sie in öffentlichen Cabinetten in grösserer oder geringerer Reichhaltigkeit aufbewahrt werden, der beste und kürzeste

Weg, in der Kenntniss derselben endlich auf eigenen Füssen stehen zu lernen.

Deutsche Schule. *a.* Als Leitfaden für den angehenden Kunstforscher ist zu empfehlen der Peintre-graveur von Passavant. I. S. 27 und 46 flg., wo viele einzelne Blätter und Werke der ersten Periode aufgezählt werden. In den Handbüchern über die Kunst des Holzschnittes kommen auch Beschreibungen kostbarer Holzschnitt-Incunabeln vor. T. O. Weigel's berühmte Sammlung, jetzt leider zerstreut, ist in dem bereits erwähnten Werke „Anfänge der Druckerkunst", auszugsweise auch in dem „[illegible] frühester Erzeugnisse der Druckerkunst" (Leipzig [illegible]) beschrieben unter Beifügung von Abbildungen der seltensten Blätter. Auch in des Verfasser's Catalog der [illegible] Kupferstichsammlung werden die besten Blätter derselben hervorgehoben. In Bucher's: Die technischen Künste, I. Band (Stuttgart 1876), werden die Incunabeln des Holzschnittes übersichtlich aufgezählt und auch ihr gegenwärtiger Standort genannt.

b. Im goldenen Zeitalter des Holzschnittes finden wir [illegible] genannten Formschneider Hieronym. [illegible] Dienecker aus Antorff und Hans [illegible] Von den berühmten Meistern, [illegible] Monogramm auf Holzschnitten vor-[illegible] A. Dürer, H. Burkmair, L. Cra-[illegible] (sein Todtentanz ist das Feinste, was [illegible] geschnitten wurde), H. Baldung, Altorffer, [illegible] Graf, H. Schäuflein, Hirschvogel.

[illegible] der Nachblüthe: H. Brosamer, M. Lorch, V. [illegible] Anton von Worms. Später verfiel [illegible] Verleger von illustrirten Werken [illegible] die Kosten zu sparen, alte abgebrauchte



A. Dürer: Die Verwandtschaft Christi.

Holzstöcke für diese, ohne viel zu fragen, ob die Darstellung zum Text passe oder nicht. Oft wurde derselbe Holzstock in demselben Werke bei verschiedenen Begebenheiten oder Bildnissen gebraucht! Doch machen einzelne Künstler eine ehrenvolle Ausnahme, wie P. Kreutzberger († 1660), Paul Fürst und dessen Tochter Magdalena, W. Hoffmann in Frankfurt, G. Ringli in Bern († 1635), J. G. Prestel im 18. Jahrhundert, die beiden Unger, Vater und Sohn in Berlin. Leider waren es meist nur Vignetten oder Modellbücher für Stickerei und Spitzennähen, die sie den Buchhändlern lieferten.

d. In der Neuzeit trugen zur Hebung der Kunst berühmte Künstler bei, welche, meist für illustrirte Werke und Zeitungen Zeichnungen lieferten, wie A. Menzel, L. Richter, E. Neureuther, Schnorr, Bendemann, Hübner und Andere. Als Formschneider sind zu nennen: Kretzschmar, A. u. O. Vogel, Gabel, Bürkner, Lödel, Flegel, Müller, Braun und Schneider, Brend'amour, Bong in Berlin, Weber in Brüssel und Andere. Die Gegenwart, die so viele illustrirte Zeitungen entstehen sah, hat auch auf eine überaus reiche Entwicklung des Holzschnittes eingewirkt.

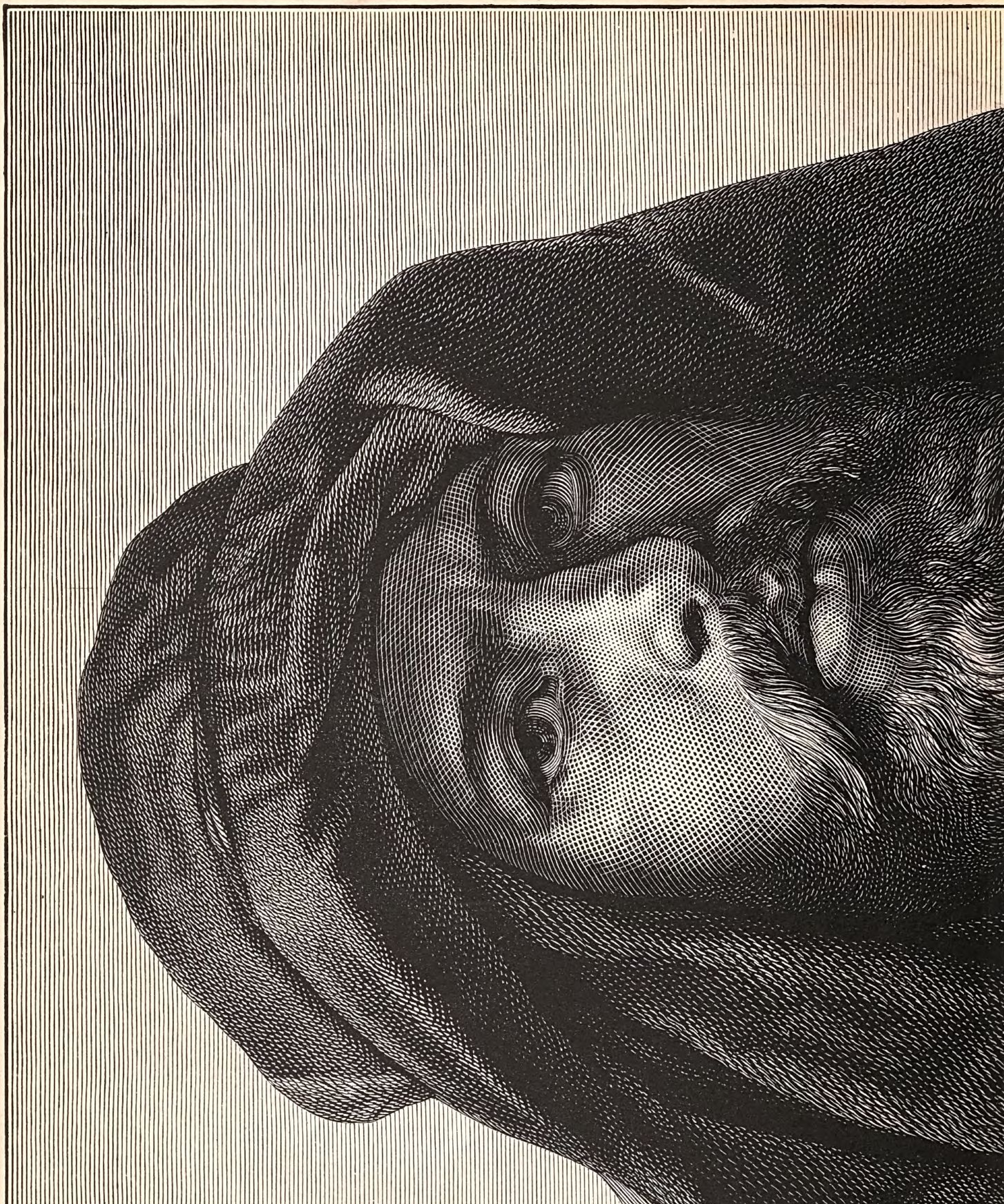
Niederländische Schule. In Antwerpen waren Formschneider bereits im 15. Jahrhundert Mitglieder der Lucasgilde (1435). Ueber Incunabeln siehe Passavant I. S. 107 flg. Die classische Zeit fällt mit der deutschen zusammen, nur schloss sie nicht so rasch ab. Wir finden den Lucas v. Leyden, I. Walther van Assen, H. Goltzius, Liefrink, Jegher (ein Deutscher von Geburt, der nach Rubens' Werken arbeitete), Chr. van Sichem, Abr. Bloemaert. Auch von Rembrandt besitzen wir einen kleinen, höchst seltenen Holzschnitt, Brustbild eines bärtigen Alten und vier Holzschnitte von J. Livens.


England hat uns fast nichts von Incunabeln ge-

rettet. Ein Ueberrest aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, ein Blatt mit 68 Linien Text eines „Moral Play“ und mit kleinen Rosetten befand sich in der Sammlung von T. O. Weigel und ist in den „Anfängen“ auch abgebildet. Im Werke: Liber festivalis, Fol. Oxford 1486 befinden sich Holzschnitte, doch scheint der Formschneider ein Niederländer gewesen zu sein. In technischer Hinsicht besser sind die Holzschnitte nach Holbein's Zeichnungen in Cranmer's Katechismus (1548). In neuerer Zeit hat England mehrere Künstler dieses Faches aufzuweisen: I. B. Jackson, I. und Th. Bewick, Wright, O. Smith und Andere. In neuester Zeit ging England und Frankreich als Führer Deutschland voran.

Französische Schule. Eine Lucasgilde, welche in Paris seit 1391 existirte, war bereits 1430 in Ansehn, aber es bleibt sehr zweifelhaft, ob sie auch Formschneider in ihrer Mitte hatte. Erst der Buchdruck hat die Franzosen auf den Holzschnitt aufmerksam gemacht und die ältesten französischen Holzschnitte, welche Passavant I. 154 beschreibt, gehören der Mitte des 15. Jahrhunderts an. Die Formschneider hiessen Dominotiers (von Dominus, Imagiers de notre Seigneur). Koberger in Nürnberg sandte Arbeiter nach Frankreich; die Formschneider in Lyon wurden bald berühmt. In der Periode der Renaissance sind hervorzuheben: I. Goujon, Cousin, Bern. Salomon (le petit Bernard genannt), alle in Lyon. Im 18. Jahrhundert blühen Papillon und seine Familie und Nic. Le Sueur. In der Neuzeit beschäftigen und fördern die vielen illustrirten Werke und Zeitschriften, welche in Frankreich erscheinen, die Xylographie. Garvarni, Doré und Andere sind hier besonders zu nennen.

Italienische Holzschnitte aus dem 13.—15. Jahrhundert kennt die Kunstgeschichte nicht, obgleich es wahr-





Aus: **Aegypten** von G. Ebers. **Moderner Holzschnitt.** Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.

scheinlich ist, dass die Italiener Stoffe bedruckten. Ein Tapetenfragment mit der Geschichte des Oedipus besass Advocat Odet in Sitten. (Mittheil. der antq. Gesellsch. in Zürich. XI.) Gedruckte Spielkarten wurden in Venedig 1441 durch den Senat verboten, aber diese konnten leicht aus Deutschland importirt gewesen sein. Auch in Werken jener Periode begegnen wir keinem Holzschnitte. Die Werke: Monte santo di Dio von Nic. di Lorenzo della Magna, Florenz 1477 und Dante's Divina Comedia 1482 haben Stiche von B. Baldini nach Zeichnungen von Sandro Botticelli als Illustrationen. — Dass in Rom ein Deutscher, Ulrich Han (Hahn) aus Ingolstadt, 1467 die *Meditationes Johannis de Turrecremata* mit Holzschnitten herausgab, haben wir bereits erwähnt. Unbekannt ist bis jetzt Zeichner und Formschneider der trefflichen Holzschnitte im Buch Hypnerotomachia Poliphili, das bei dem berühmten Buchdrucker Aldus 1499 erschien. Ueber weitere in Italien erschienene Incunabeln s. Passavant. Von älteren Meistern sind zu nennen Mantegna, Nic. Rosex, Giantonio da Brescia, Giuseppe Porta della Garfagnana, Gio Andrea Vavassore, Ioan Andrea, Fr. Marcolini. Von Neueren ist nichts Wichtiges zu melden.

In Spanien sollen ebenfalls deutsche Künstler den Holzschnitt eingeführt haben. Einzelne Werke führt Pass. I. 171 flg. an.

6. Vom Metallschnitt.

Wir haben bereits Einiges oben S. 17 über den Metallschnitt vorangeschickt. Wenn auch das Material kein Holz, sondern Metall ist, so haben wir dieses Capitel doch nicht in das zweite Hauptstück verwiesen, weil die Abdrücke davon eine ähnliche Wirkung hervorbringen, wie der Holzschnitt. Obwohl in der Anwendung dem Holz-

schnitt vorangehend und älter als dieser, haben wir ihn doch diesem nachfolgen lassen, weil er doch nur eine beschränkte Zeitdauer einnimmt und später, als der Holzschnitt seine Höhe bereits erreicht hatte, ganz ausser Gebrauch kommt.

Die Technik beim Metallschnitt ist dieselbe, wie beim Holzschnitt, nur sind des härteren Materials wegen andere Werkzeuge thätig. In frühester Zeit wurde Gelbkupfer genommen, später auch eigentliches Kupfer. Die Zeichnung auf der Fläche wird gleichfalls gespart, was nicht zu ihr gehört vertieft, so dass erstere bei der vollendeten Platte erhaben, reliefartig erscheint. Das Druckverfahren ist wie beim Holzschnitt dasselbe.

Die Stampilien zu den Initialen wurden, wie bereits oben erwähnt wurde, im 12. Jahrhundert in Einsiedeln in Metall geschnitten. Da man den Metallschnitt später für minder praktisch hielt, als den bereits ausgebildeten Holzschnitt, so wurde er ganz aufgegeben. Bis in die neueste Zeit wurden die Metallschnitte für Holzschnitte gehalten und es sind noch nicht alle Kunstforscher für die Ansicht gewonnen, dass es wirklich Metallschnitte in der oben beschriebenen Weise gegeben habe. Es ist den Bemühungen T. O. Weigel's gelungen, an der Hand seiner berühmten Sammlung, gestützt auf das Urtheil erfahrener Formschneider und Drucker, den Metallschnitt vom eigentlichen Holzschnitt zu trennen. Seine Erfahrungen theilte Weigel noch vor Veröffentlichung seines Werkes dem Kunstforscher Passavant mit, der sie in seinem Peintre-graveur verwerthete*).

*) Koloff ereifert sich in seinem Artikel „Zoan Andrea" des Maier-schen Künstl. Lex. I. pag. 699 mit grosser Animosität gegen Passavant, dass er es wage, Metallstiche (soll heissen Metallschnitte) von Kupferstichen zu unterscheiden. „Der ungeübteste Neuling, sagt er, erkennt

Wie unterscheidet man nun einen Metallschnitt von einem Holzschnitt? Im Allgemeinen gehört Erfahrung und ein geübtes Auge dazu, so wie ein fleissiges Vergleichen von Incunabeln. Für den ungeübten Anfänger liegt die Gefahr nahe, die Abdrücke von Metallschnitten für schlechte Abdrücke von Holzschnitten zu nehmen. Eine eigene Erscheinung, die auch zur Entdeckung der Metallschnitte geführt hat, erleichtert die Forschung; es wurden nämlich zuweilen Holzstöcke in eine, in Metall geschnittene Einrahmung wie in ein Passepartout eingelegt, so dass die erhabenen Zeichnungen beider in eine Fläche zu liegen kamen, und wurden dann zugleich abgedruckt.

An solchen Blättern, wie sie T. O. Weigel in seinem Werke beschreibt, auch Facsimile davon giebt (auch in meinem Catalog des Berl. Cabinets No. 21 ist ein Blatt erwähnt) erkennt man an der verschiedenen Wirkung des Abdruckes, dass der Darstellung und der Bordure wesentlich verschiedene Materialien zu Grunde lagen. Im Allgemeinen lässt sich hier sagen, dass die Holzfläche die Schwärze leichter annimmt und sie auch in gleichmässiger Stärke und Schärfe in den Umrissen der Zeichnung von sich an das befeuchtete Papier abgiebt, als das Metall, bei welchem sie in kleineren oder grösseren Punkten zusammenrinnt. Bei öfterem Abdruck biegt sich der Rand der Darstellung beim Metallstich, er springt aber nicht; beim Holzschnitt

die sogenannten Metallstiche auf den ersten Blick für Holzschnitte", was wir bei einem „ungeübten Neuling" gar nicht auffallend finden; uns ist unbegreiflich, wie sich Koloff selbst in die Reihe der ungeübten Neulinge stellen kann. Wenn er ebenda sagt: „Er (Passavant) sagt aber nicht, was er unter Metallstecher (soll heissen Metallschneider) versteht", so staunen wir, dass dem geübten Kunstkenner gleich die erste Seite des „Peintre-graveur" von Passavant unbekannt bleiben konnte, wo doch in der Anmerkung eine klare Darstellung gegeben ist.

dagegen kann sich eine solche Randlinie nie biegen. Holzschnitte, die in frühen Abschnitten eine ununterbrochene Randlinie zeigen, weisen in späteren Abdrücken Lücken in derselben, weil einzelne Theile derselben ausgesprungen sind. Beim Holzstock kommen in Folge der Zeit auch Wurmlöcher und Sprünge der Platte vor, die beim Abdruck natürlich sichtbar sind, beim Metallschnitt nie. S. übrigens noch mehr im Werke von T. O. Weigel und im Peintre-graveur von Passavant.

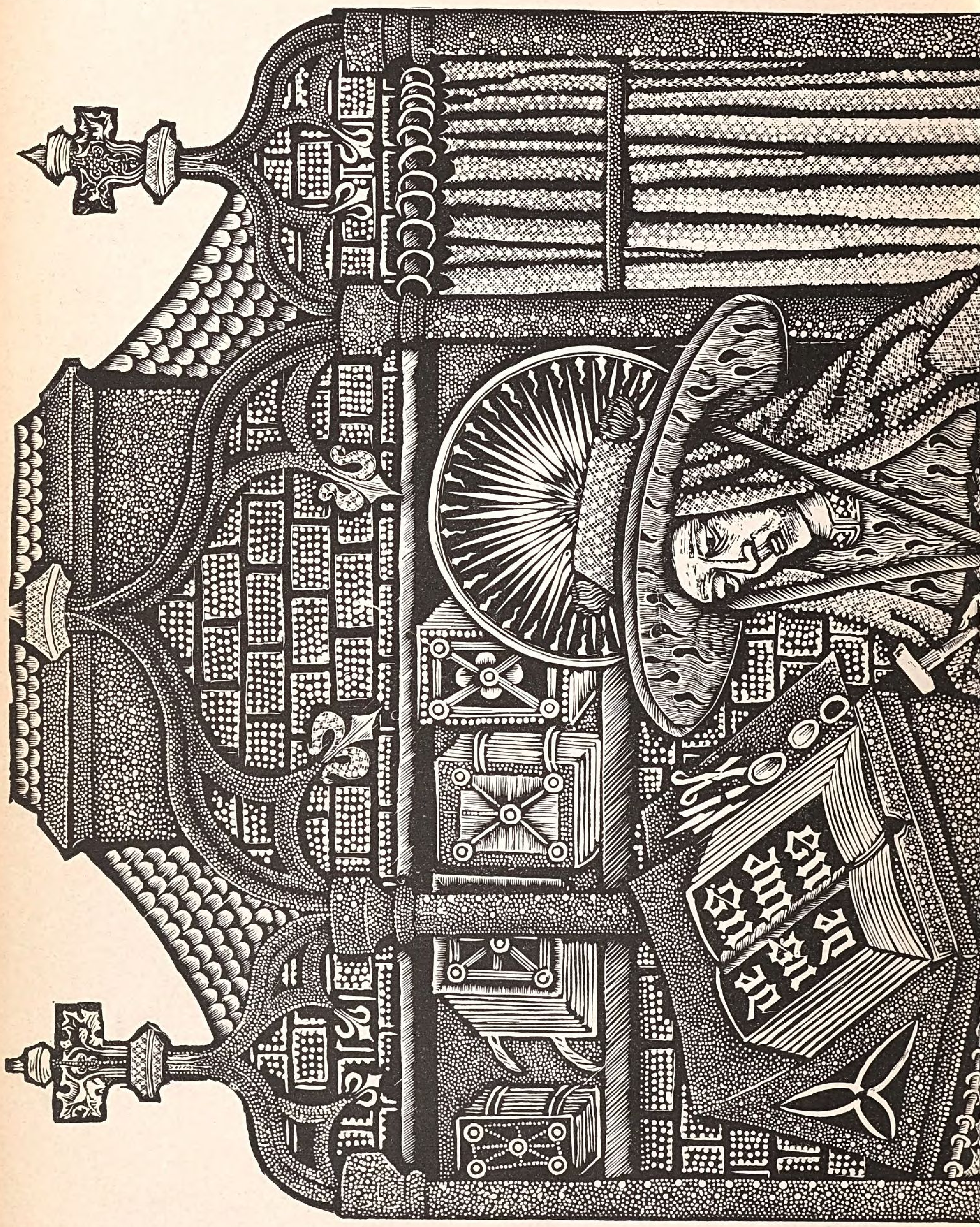
Hat man übrigens je eine Platte gesehn, die wie ein Holzschnitt gearbeitet ist? Von Incunabeln haben wir zwar Holzplatten, aber keine Metallplatten, was übrigens leicht erklärlich ist, da man das Metall auf andere Art verwenden konnte. In Basel und im Archiv des v. Rotenhan hat man übrigens solche Metallstichplatten gefunden, und wenn sie auch dem 16. Jahrhundert angehören, so bestätigen sie doch auf eclatante Weise die Existenz derselben im Allgemeinen.

Wie beim Holzschnitt, können wir auch beim Metallschnitt keinen Erfinder nennen. Selbst kein Künstlername ist auf uns gekommen, der mit dem Metallschnitt in Verbindung stände. Französische Werke mit Metallschnitten führt Passavant I. 159 ff. an. William Caxton gab in England im 15. Jahrhundert Werke mit Metallschnitten heraus; auch in anderen englischen Werken kommen welche vor. S. Pass. ib. 178 ff.

7. Von Schrotblättern

(Manière criblée, manière de Bernard Milnet, dotted plates).

Sowohl der Holzschnitt als der Metallschnitt findet in der angeführten Kunstweise eine Abart, eine Variation in der Behandlung des Holzstockes oder der Metallplatte. Die Umrisse sind, wie bei diesen, erhaben. Doch werden





Aus: **Anfänge der Druckerkunst.** **Schrotblatt.** Verlag von T. O. Weigel in Leipzig.

oft Gewänder oder die Säume an denselben, der Fussboden und der Hintergrund nicht ausgeschnitten, sondern als Fläche gelassen, in welche vertiefte Punkte oder Linien schematisch angebracht werden, mit anderen Worten, diese Theile werden wie beim Kupferstich durch Vertiefung von Punkten und Linien behandelt. Beim Druck erscheinen dann diese vertieften Punkte oder Linien weiss, der Grund selbst schwarz, und dieses Verfahren giebt den Blättern einen eigenen Charakter. So wurden an dunkeln Gewändern allerlei helle Figuren, an den Säumen derselben die verschiedensten Blumen oder Edelsteinverzierungen angebracht: aus der dunkeln Erde spriessen helle Blumen hervor, oder der Fussboden erhielt parketirte Dielen. Besonders die Teppiche des Hintergrundes zeichnen sich durch herrliche Muster von Ornamenten aus.

Diese Behandlungsweise tritt mit Anfang des 15. Jahrhunderts auf und verliert sich in der Zeit des Aufschwunges, den der Kupferstich gewonnen hat.

Namen von Meistern dieses Kunstgenres kann man nicht anführen, selbst Monogramme kommen äusserst selten vor. In späterer Zeit, besonders in Frankreich, wo diese Manier zu Illustrationen der „heures“ vielfach angewendet wurde, erscheint das Figurale ohne, die Gründe in geschrotener Arbeit.

Ob ein Schrotblatt in Holz oder in Metall ausgeführt ist, erkennt man auf gleiche Art, wie bei den Metallschnitten oben angegeben wurde. Die Illustrationen in den französischen Horarien sind durchweg Metallschnitte.

Vorzügliche Blätter dieser Art beschreibt Passavant I. 85; auch in der Weigel'schen Sammlung kommen mehrere vor, F. v. Bartsch in seinem Werke über die Wiener Sammlung, S. 66, führt mehrere an; die schönsten des

Berliner Cabinets sind im citirten Catalog dieser Sammlung p. 10 aufgezählt.

8. Holzschnitte in Helldunkel (Clair-obscur).

Soll ein Blatt als Holzschnitt in Helldunkel hergestellt werden, so setzt es zu seiner Erzeugung zwei oder mehrere Holzstöcke voraus, deren jeder anders bearbeitet ist. Diese werden dann einer nach dem andern auf dieselbe Papierfläche mit grosser Genauigkeit der Anpassung abgedruckt. Der zuerst zu verwendende Holzstock enthält gewöhnlich nur die Contouren der Darstellung, welche zuweilen auch Schatten mit Strichlagen tragen. Soll ein Clair-obscur von zwei Platten gedruckt werden, so wählt man ein farbiges Papier, auf welches der erste Holzstock die Zeichnung schwarz, der zweite die hellen Stellen weiss druckt; oder man nimmt weisses Papier, wobei der zweite Stock die Schatten giebt. Bei drei oder mehreren Holzstöcken arbeitet der zweite, dritte etc. Stock die Schatten nach und nach aus dem Licht in die Tiefe in einzelnen Tönen aus. Man wählt beim Druck auch verschiedene Farben, gewöhnlich Grau, Braun, Blau oder Grün.

Wenn man das fertige Blatt betrachtet, so zeigt es den Charakter einer tuschirten Zeichnung. Diese Kunstweise ist auch in Italien und Deutschland zu dem Zwecke angewendet worden, um solche Zeichnungen berühmter Künstler zu vervielfältigen.

Die Abdrücke in Helldunkel sind zu Anfang des 16. Jahrhunderts erfunden worden. Nach Vasari's Bericht hielt man gewöhnlich Hugo da Carpi für den Erfinder dieser Kunstgattung. Sein erster Holzschnitt in Helldunkel trägt die Jahreszahl 1518. Nun besitzen wir aber Blätter in Clair-obscur von deutschen Meistern, die noch älter sind. Zwei solche Blätter von Lucas Cranach (Heil.



J. Fugger; nach Burgkmair.

Christoph — Venus und Amor) tragen das Jahr 1506 eine Flucht nach Egypten von demselben 1509. Die Hexen, von H. Baldung sind 1510, Adam und Eva 1511 und das Portrait Julius II. von H. Burgmair auch 1511 bezeichnet.

Nun ist es immerhin möglich, sogar wahrscheinlich, dass in beiden Ländern dieselbe Erfindung, eine von der andern unabhängig, gemacht werden konnte. Die Deutschen hätten dann nur die Priorität für sich.

Wenn aber oben genannte deutsche Meister nicht selbst die angeführten, ihre Namen tragenden Blätter in Holz geschnitten haben, welcher deutsche Formschneider soll dann der Erfinder sein? Man nennt Jost Dienecker von Antdorff (Antwerpen); wenigstens nimmt derselbe selbst in einem Briefe an Kaiser Maximilian vom 27. October 1512 diese Ehre für sich in Anspruch. (S. Passav. I. 71.)

Das Verfahren, Holzschnitte in Helldunkel abzudrucken, hat später die Anregung zur Erfindung des Farbendruckes gegeben.

Für Holzschnitte in Helldunkel haben gearbeitet: Von deutschen Künstlern A. Dürer, L. Cranach, Burgmair, H. Baldung, Wechtlin, Altorfer, später J. G. Prestel, K. F. Holtzmann; von italienischen Hugo da Carpi, Domenico de Franceschi, A. da Trento, B. Coriolano, N. Boldrini, Vicentino, Ruina, Scolari, später Zanetti. In Holland vereinigte Corn. Bloemaert den Holzschnitt mit dem Kupferstich, um Clair-obscurs darzustellen; er ätzte die Umrisse und gab die Schatten mit einer oder zwei Holztafeln dazu. Auch Moreelse, H. Goltzius, Businck, Maupain haben gute Clair-obscurs ausgeführt.

9. Vom Teigdruck (Schwefelabdruck auf Papier, empreintes en pâte).

Es handelt sich hier um keine neue besondere Herstellungsweise der Platte, sondern nur um eine neue Art, vorhandene Platten auf Papier abzudrucken. Statt der Druckerschwärze wird nämlich eine Schwefelmasse genommen, die teigartig in erweichtem Zustande über die Platte gegossen wird. Hebt man nach geschehener Erhärtung des Schwefels das Blatt von der Platte ab, so erscheint die Zeichnung auf dem Papier reliefartig (die Lichter vertieft, die Schatten erhaben).

Der Zweck dieses mehr sonderbaren als schönen Druckverfahrens war, Sammtstoffe nachzuahmen, oder Stickereien oder Ornamente, wie sie auf Tapeten vorkommen, nachzubilden. Da die Abdrücke (sie gehören dem 15. Jahrhundert an) mit der Zeit durch Vertrocknung des Stoffes, der sich abbröckelte, verrieb und bräunte, vielfältig dem Untergange unterworfen waren, so gehören solche Teigdrucke zu den grössten Seltenheiten in öffentlichen Sammlungen. Passavant kennt im Ganzen nur sechszehn Blätter, wobei die fünf von Bartsch beschriebenen in der Wiener Sammlung.

10. Das Colorit alter Holzschnitte.

Man findet die grösste Anzahl der Incunabeln colorirt vor. Der Grund ist leicht einzusehn. Es waren, wie bereits gesagt, Formschneider zu dem Zwecke thätig, um Andachtsbilder zu liefern, die dem Volke bei vorkommenden Gelegenheiten, Festen, Processionen u. s. w. verkauft oder an dasselbe verschenkt wurden. Das Volk aber hängt an der Farbe, da es nicht so leicht bei bildlichen Darstellungen von dieser zu abstrahiren versteht. So ist das Volk heutzutage, so war es immer. Sollten also die er-

wähnten Heiligenbilder einen besonderen Werth in den Augen ihrer Besitzer gewinnen, so war die Farbe nicht zu umgehen, und es entstand eine eigene Art von Beschäftigung, die Holzschnitte zu coloriren.

Dieses Colorit der Incunabeln ist nicht ohne Werth für den Kunstforscher, insofern er aus der Beschaffenheit desselben auf die Schule oder auf das Land schliessen kann, in welchem dieses oder jenes Blatt entstanden und colorirt ist.

Wir können hier nicht tiefer auf diese Frage eingehen, die übrigens die Forscher noch weiter beschäftigen wird, wollen aber nach T. O. Weigel's Vorgang dem Anfänger wenigstens einige Anhaltpunkte zum weiteren Studium geben.

Man unterscheidet vier deutsche Schulen, welche sich im Colorit der Incunabeln von einander unterscheiden lassen. Die schwäbische Schule (Ulm und Augsburg) hat lebhaftes Colorit und wählt kein Blau. Die fränkische Schule (Nürnberg und Nördlingen) hat minder lebhaftes Colorit, ein tiefes bräunliches Roth, wählt gern Mennig. Die bayrische Schule (Freising, Tegernsee, Mondsee, Kaiserheim) hat blasse Farben. Die niederrheinische Schule ist farbenreich, aber mild. (T. O. Weigel im angeführten Werke.)

Zweites Hauptstück.

Vom Kupferstich (eigentlich Metallstich) und dessen verschiedenen Arten.

1. Geschichte der Erfindung.

Wie bei der Geschichte des Holzschnittes, so auch hier haben wir zu unterscheiden zwischen der Herstellung einer gravirten Metallplatte und dem Abziehen oder Ab-

druck derselben auf Papier. Die Gravirung der Metallplatten geht dem ersten Abdruck derselben auf Papier viele Jahrhunderte voran.

Vom Holzschnitt und Metallschnitt unterscheidet sich der Metallstich durch die Art der Ausführung, es wird die Zeichnung nicht reliefartig hergestellt, sondern vertieft eingegraben, so dass jeder Punkt eine Vertiefung, jeder Strich eine Art Furche im Metall bildet.

Dieses Einschneiden der Linien in's Metall muss schon dem hohen Alterthum bekannt gewesen sein. Während des Feldzuges Napoleon's I. in Egypten wurden bei einer weiblichen Mumie, die ein Alter von dreitausend Jahren repräsentirt, Verzierungen gefunden, die mit dem Grabstichel (vertieft) hergestellt waren. Eine in die Furchen eingelassene Composition machte sie zu Niellen. — Bekanntlich war auch das alte römische Zwölf-Tafel-Gesetz auf Metallplatten eingegraben. Man betrachte die antiken Spiegel der Griechen und Etrusker, und man wird an ihnen vollkommene, sogar fein ausgeführte Gravirungen von Figuren bewundern, die, auf Papier abgedruckt, einen wirklichen Kupferstich abgeben würden, wenn der Rost und die Unebenheit der Fläche kein Hinderniss des Abdrucks wären.

Im christlichen Mittelalter wurde die Kunst des Gravirens in Metall von den Goldschmieden oft angewendet, um Kelche, Patenen, h. Gefässe, Reliquiarien u. s. f. mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen zu verzieren. Auch Waffenschmiede wendeten ein ähnliches Verfahren an. Man kann diesen Gebrauch seit dem 11. Jahrhundert in allen Culturländern Europa's als bestehend annehmen.

Da die Gravirungen auf hellglänzendem Metall nicht besonders sichtbar waren, so kam bei den Goldschmieden eine eigene Art der Behandlung in Gebrauch. War nämlich die Gravirung fertig, so wurden die vertieften Striche

mit einem schwarzen Schmelz (Nigellum) ausgefüllt. Dieser Schmelz bestand aus Silber, Kupfer, Blei, Schwefel und Borax. Diese Bestandtheile wurden zusammengeschmolzen, dann ausgegossen und abgekühlt. Zu Pulver gemacht, wurde die Masse auf die Platte gestreut, diese heiss gemacht, dass die abermals flüssig gemachte Masse in die vertieften Striche eindrang, und dann wurde die Platte polirt. So entstand ein Niello und die Striche erhielten durch den sie ausfüllenden Schmelz das Ansehen einer Zeichnung auf Metall.

Man glaubt oft irrthümlich, die Kunst des Niellirens sei nur in Italien heimisch gewesen; auch in Frankreich und Deutschland kannten Goldschmiede dieses Verfahren*), so wie es auch schon den Alten bekannt gewesen ist, wie wir oben an der egyptischen Mumie gesehen haben. Die Römer nannten diese Künstler in Schmelz Crustarii.

Ein fertiges Niello nun ist aber zu einem Abdruck auf Papier nicht mehr fähig, weil Zeichnung und Fläche der Platte in einer Ebene erscheinen. Bevor der Schmelz eingelassen ist, haben wir freilich eine Metallplatte, von welcher Abdrücke auf Papier gemacht werden können.

Wenn das Verfahren des Niellirens sich auf die Werkstätte der Goldarbeiter allein beschränkt hätte, so wäre kein Grund, ausführlich über diesen Gegenstand hier zu handeln. Weil aber gewisse Momente der Kunstgeschichte darauf hinweisen, dass wir hier die Erfindung des Verfahrens, von der gestochenen Platte Abdrücke auf Papier zu machen, zu suchen haben, so dürfen wir den Kunstfreund nicht ohne einige Anhaltspunkte lassen. Es ist überhaupt nicht mit aller Gewissheit constatirt, wer den

*) Passavant I. 262 ff. beschreibt mehrere französische und deutsche Niellen des frühen Mittelalters.

ersten Abdruck von einer gravirten Metallplatte auf Papier gemacht hat. Der um diese Angelegenheit entstandene bittere Kampf hat sich nach und nach auf ein anderes Gebiet gezogen und man streitet darum, ob die Ehre der Erfindung des Papierabdruckes von gravirten Metallplatten den Italienern oder den Deutschen gebühre. Da dieser Streit die Geschichte des Kupferstiches sehr nahe berührt, so müssen wir ihn hier mit einigen Worten skizziren.

Zuerst müssen wir noch eines Verfahrens der Niellatoren erwähnen. Um sich von der Beschaffenheit der Arbeit zu überzeugen, pflegten die Goldschmiede vor dem Nielliren, d. h. vor dem Einlassen des Schmelzes in die Linien der Platte, von dieser eine Form mit Gips oder einer feinen Erde abzunehmen. Auf dieser Form war die Zeichnung des Gegenstandes erhaben. Von dieser Form wurde durch Aufgiessen geschmolzenen Schwefels eine Platte gewonnen, die der Originalplatte conform war, d. h. mit vertiefter Zeichnung. Es ist dies ein ähnliches Verfahren, wie man heutzutage von Kupferplatten mittelst galvanoplastischer Ablagerung Wiederholungen der Originalplatte herstellt. Der Niellator verfertigte solche Schwefelabgüsse, theils um die Arbeit zu prüfen, theils um sich ein Andenken an die fertige Arbeit, die ja ein Unicum war, zu bewahren. Vielleicht schätzten auch Kunstfreunde, wie Schuchardt meint, solche Schwefelabgüsse, da sie das Original nicht besitzen konnten.

Nun tritt Vasari, einer der geschätztesten Kunstforscher, in seinem Leben des Marc-Anton mit der Behauptung auf, der berühmte Florentiner Goldschmied Finiguerra (geb. 1426) sei der erste gewesen, der Abdrücke auf Papier machte. Die Stelle lautet: „Der Anbeginn des Kupferstichwesens ging ungefähr um das Jahr unseres Heils 1460 von dem Florentiner Maso Finiguerra aus, in-

dem derselbe alle Sachen, welche er in Silber stach, um sie mit schwarzem Schmelze auszufüllen (per empierle di niello), in Erde abformte und flüssig gemachten Schwefel darüber goss, welcher Abguss, durch Rauch geschwärzt und mit Oel abgerieben, dasselbe Bild zeigte wie die Silberplatte. Und dasselbe that er auch (E ciò fece) mit feuchtem Papier und mit derselben Schwärze, indem er einen runden, doch wohl abgeglätteten Stab darauf drückte (?). Das liess sie nicht bloss wie abgedruckt erscheinen, nein, selbst wie Federzeichnungen.“

Wie hängt das „Und“ mit dem Vorhergehenden zusammen? Ist der Abdruck auf Papier auch wie der Schwefeldruck von der Platte oder vom Schwefelabdruck gemacht worden? Man kann beides in der angeführten Stelle lesen. Dass von solchen Schwefelabdrücken wirklich Abdrücke auf Papier abgenommen werden können, hat Schuchardt durch eigene angestellte Proben erwiesen.

Hier ist noch zu bemerken, dass Vasari so schrieb im Jahre 1568. In einer früheren Ausgabe seiner Werke, 1550, weiss er diese Erfindung noch keiner bestimmten Person, also auch dem Finiguerra nicht zuzuschreiben, er sagt da ausdrücklich: „So wie man die gegrabenen Metallplatten in Schwefel abformte, ehe man sie mit Niello ausfüllte, so fanden auch die Kupferdrucker die Weise auf, die Abdrücke auf Papier zu machen.“ (Così gli stampatori trovarono il modo di fare le carte su le stampe di rame col torculo). Wie kommt nun in der zweiten Auflage plötzlich Finiguerra auf den Schauplatz?

Die Anhänger der späteren Ansicht Vasari’s, dass Finiguerra der Erfinder des Abdruckes auf Papier sei, berufen sich auf die berühmte Pax (Kusstafel), eine niellirte Arbeit aus dem Schatze der Kirche S. Giovanni zu Florenz, jetzt im Museum daselbst, worauf die Krönung Mariae

dargestellt ist. Diese Pax soll eine Arbeit des Finiguerra sein, für welche ihm 1452 (wie Gori sagt, 1450 wie Gaye anführt) 66 Goldgulden 1 Lira gezahlt wurden.

Von dieser Pax hat man im Laufe der Zeit zwei Schwefelabdrücke (der eine von der unvollendeten Platte bei Durazzo, der andere von der vollendeten beim Herzog von Buckingham) und zwei Abdrücke auf Papier (in Paris) aufgefunden. Die Schwefelabdrücke gehören offenbar in die Zeit, bevor die Platte niellirt wurde. Die Abdrücke auf Papier wären sicher eben so alt, wenn sie von der Originalplatte abgenommen wurden, denn vom Schwefelabdruck können sie auch in bedeutend späterer Zeit erst abgedruckt worden sein.

Hat Vasari Recht, dass Finiguerra Abdrücke auf Papier machte, und haben seine Vertheidiger Recht, dass die Pax mit der Krönung Mariae von diesem herrühre, dann sind hier Documente genug vorhanden, um als sicher anzunehmen, dass die Herstellung von Kupferstichen auf Papier bei den Italienern um das Jahr 1460 eingeführt war.

Gegen Finiguerra, der die Pax mit der Krönung Mariae gestochen und davon Schwefel- und Papierabdrücke gemacht haben soll, tritt aber von einer gewichtigen Seite ein grosses Bedenken ein. v. Rumohr hat nämlich nachgewiesen, dass die genannte Pax nicht ein Werk des Finiguerra sei, sondern eine andere Pax derselben Kirche, welche den Calvarienberg zum Gegenstande hat. Dies sagt Vasari selbst im Leben des Pollajuolo (wo er freilich irrthümlich von mehreren Paces spricht) und präciser noch Benv. Cellini in seinen Schriften. Waren im Schatze von S. Giovanni nur zwei Paces*) vorhanden, so müsste man

*) Um 1750 fand Gori im erwähnten Schatz in der That nur zwei Paces vor, die eine mit den Mysterien Christi, die andere mit der Krönung der Maria.

jene mit der Krönung Mariae dem Matteo Dei zuschreiben, der 1455 für eine Pax Zahlung erhielt. Diese Jahreszahl nähert sich dann freilich bedeutend jener von Vasari („ungefähr um 1460") angegebenen.

Ausserdem erwähnt Cellini, der 1515 als Goldschmied in die Lehre kam und dem die Traditionen über den berühmten Niellator Finiguerra noch reichlich und lebendig zuflossen, durchaus nicht, dass Finiguerra den Papierdruck erfunden habe. Im Gegentheil denkt er in dieser Angelegenheit viel eher an Mantegna und Martin Schön (Schongauer).

Was wir also den Italienern zugestehen wollen, ist, dass bei ihnen 1455 der erste Abdruck auf Papier gemacht wurde (vorausgesetzt, dass das Pariser Blatt und der Probedruck von Durazzo von der Originalplatte abgenommen wurde), dass die Kunst, solche Papierabdrücke herzustellen, sehr bald aufhörte eine Nebensache zu sein, sondern Hauptzweck wurde, indem Künstler Kupferplatten zu dem Zweck allein herstellten, um sie auf Papier abzudrucken. Auf einem Blatt von Peregrino da Cesena, ein römisches Opfer vorstellend, kommt 1459 und auf einem anderen mit dem Schwur römischer Krieger 1460 vor. Da des Künstlers Inschriften und Buchstaben rechtseitig erscheinen, während Niellenabdrücke Spiegelschrift erzeugen, so ist mit Gewissheit anzunehmen, dass seine Platten nur für den Abdruck gestochen sind. — In die Wiegenzeit der Kunst gehört ferner Mantegna und A. del Pollajuolo, welche beide nur für den Abdruck gestochen haben. Ebenso Sandro Botticelli und Baccio Baldini.

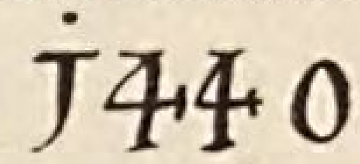
Wie bereits erwähnt, bestreben sich auch die Deutschen, die Priorität des Papierabdruckes für sich zu vindiciren. Die Kampfweise derselben ist ganz einfach. Auf schriftliche Documente ist hier nicht zu rechnen; es ist

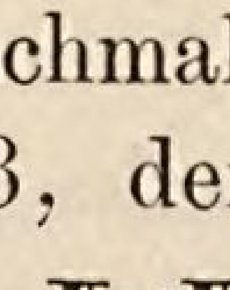
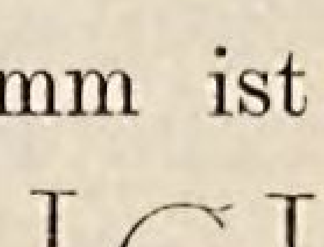
auch besser, keine als solche Dokumente auf den Kampfplaz zu bringen, die nicht klar sind und mehr verwirren als aufklären.

Wir haben bereits gesagt, dass die deutschen Goldschmiede eben so gut wie die italienischen das Nielliren, also auch das Stechen in Metall gekannt haben, wenn auch keine Abdrücke derselben aus der Zeit vor 1460 bekannt sind. Namentlich wird M. Schongauer als Niellator angeführt, und zwar erwähnt ihn Cellini als einen Concurrenten des Finiguerra mit folgenden merkwürdigen Worten: „dass die Deutschen und insbesondere Martin Schön erkannt hätten, dass sie mit den Italienern, besonders Maso Finiguerra, in der Schönheit dieser Arbeit (des Niello) nicht gleichen Schritt halten könnten und dass sie sich desshalb auf das Kupferstechen für den Abdruck verlegt hätten. Nach neuen Forschungen ist Schongauer um 1450 geboren und 1488 gestorben.

Wir wollen uns hier vor der Hand mit der noch keineswegs erledigten Frage, ob, wie manche Schriftsteller behaupten, Schongauer der Erfinder des Papierabdrucks sei, nicht aufhalten, vielmehr darzustellen suchen, welcher Zeit die ältesten deutschen Abdrücke von Metallplatten angehören. Wenn wir die Arbeiten des M. Schongauer und des Monogrammisten E. S. gut ansehn, so finden wir, dass sie bereits eine solche künstlerische Vollendung an sich tragen, die viele und jahrelange Versuche dieser Art voraussetzen. Können wir also Kupferstiche mit Jahreszahlen anführen, die der Zeit vor 1464 angehören? — Ferner, können wir solche aufbringen, die einem Abdruck der Pax mit der Krönung Mariae vorangehen?

Uebereifrige Kämpfer für die deutsche Ehre haben zuweilen Kupferstiche mit Jahreszahlen vorgebracht, die, wenn letztere wahr wären, die Sache freilich mit einem

Schlag entschieden haben würden. Man glaubte bereits die Jahreszahlen 1430, ja 1422 anführen zu dürfen, doch haben sich dieselben als irrige Lesart oder als spätere Fälschung ergeben. Es versteht sich von selbst, dass wir solche Documente nicht anführen werden. Aus einem anderen Grunde verfahren wir ebenso mit einer Folge von Kupferstichen vom Jahre 1440, wie sie Murr anführt, indem er eine Stelle aus dem Verzeichniss von Kupferstichen und Holzschnitten, das Paul Behaim von Nürnberg von seiner Sammlung 1618 angefertigt hat, anführt, welche lautet: „11 Stuck einer vhr alten Passion von geschrotner (grober, setzt Murr in Parenthese bei, und scheint damit das Wort schroten nach seiner Auffassung erklären zu wollen) Arbeit mit diser Jahrzahl  hoch 8°.“

Wie das Facsimile zeigt, lässt sich an der Jahreszahl nicht zweifeln, was auch Heinecken und Bartsch, die den Catalog*) nie gesehen haben, dagegen einzuwenden haben. Dennoch gehören sie nicht zu unseren Beweismitteln, weil es Schrotblätter (Holzschnitte oder Metallschnitte), also keine Kupferstiche sind. — Noch ein Blatt mit dem Jahre 1455 müssen wir übergehen. Sandrart führt es an, es stellt einen alten Mann vor, der eines Mädchens Brust betastet, während dieses in seine Geldtasche greift. Passavant führt es I, 200 an und sagt, es sei unauffindbar. Dennoch beschreibt er es nochmals als ein Blatt von Hans Baldung, III, 319, Nr. 3, dem es auch gehört, denn das Monogramm ist nicht  wie Sandrart gesehen hat, sondern  Das Exemplar des Berliner Cabinets hat aber gar keine Jahreszahl.

Wenn wir nun die Blätter mit glaubwürdigen Jahres-

*) Er befindet sich jetzt im Kupferstichcabinet zu Berlin.

zählen ins Treffen führen, so sei eines Kupferstichs in Schongauer's Manier zuerst erwähnt, welchen Passavant in einem Manuscript der Danziger Bibliothek eingeklebt fand. Auf einem Rande darum von Teig ist mit einem Stempel das Jahr 1458 eingedruckt. Dieses Blatt ist also bereits dem Matteo Dei sehr nahe. Ferner kennen wir 27 Blätter eines Lebens Christi vom Jahre 1457.

Einer der glänzendsten und überzeugendsten Beweise für die deutsche Priorität des Papierabdruckes ist das schöne Blatt vom Meister P mit der Jahreszahl 1451, welches sich in der berühmten Sammlung von T. O. Weigel befand und aus dieser in den Besitz des H. Eugen Felix in Leipzig gekommen ist. Gegen die Jahreszahl kann der grösste Zweifler und vorsichtigste Forscher auch nicht das geringste Bedenken haben, und so haben wir in diesem einen Blatte einen Anwalt, der, so lange die Italiener kein älteres Document vorbringen, vorderhand den Sieg für die Deutschen entscheidet.

Damit dieses Blatt nicht als vereinzelter Zeuge hier stehe, können wir noch sieben Blätter einer Passion anführen, deren eines (mit der Geisselung) das Jahr 1446 zeigt. Sie befanden sich früher im Besitz von Renouvier in Montpellier und wurden in letzter Zeit für das Berliner Cabinet erworben.

Wenn nun den Deutschen die Priorität des Papierabdrucks gebührt, dann haben ihn wohl die Italiener von den Deutschen gelernt und ist nicht, wie Vasari sagt, die Erfindung von Italien nach Holland gedrungen? Passavant ist wohl der Ansicht, oder stellt wenigstens die Vermuthung auf, dass die Erfindung durch Rogier van der Weyden nach Florenz gebracht worden sei. Aber es ist eben eine unerwiesene Vermuthung. Warum hätten nicht beide Völker, unabhängig von einander, das eine früher,

Niellen.





Peregrini: Drei Meeresnymphen. — Die Vorsicht.

das andere später, auf dieselbe Sache stossen können, die gar nicht absolut neu war? Vielleicht durch einen glücklichen Zufall? Bartsch ist dieser Ansicht; wie er aber in diesem Zufall die nasse Wäsche eine Hauptrolle spielen lässt, ist gar zu abenteuerlich und eines ernsten Forschers nicht würdig. Deutsche Künstler haben schon lange Papierabdrücke von Holzstöcken und Metallschnitten gethan, die Natur des feuchten Papiers, die Schwärze anzunehmen, war ihnen wohl bekannt; vom Abdruck eines Metallschnittes zu dem einer gravirten Platte war wohl nicht mehr als ein halber Schritt Entfernung. Auch hier spricht die Wahrscheinlichkeit zu Gunsten der Deutschen, da sie vor den Italienern eine grössere Kenntniss und Erfahrung im Drucken hatten.

Von den ersten Anfängen des Papierabdrucks von gestochenen Metallplatten bis auf unsere Tage hat diese Kunst verschiedene Stadien durchmessen, indem sich in der Folge der Zeit verschiedene Arten, den Stich auf der Platte herzustellen, entwickelten, die natürlich auch verschiedene Arten von Abdrücken lieferten. Soll der Kunstfreund die letzteren recht verstehen und würdigen können, so muss er auch nothwendig mit den Verschiedenheiten ihrer Erzeugung vertraut sein.

Wir handeln also jetzt von den diversen Stichweisen, dem Charakter ihrer Abdrücke und den besten Künstlern in jedem einzelnen Stichfache.

2. Niellen.

Wenn wir hier unter besonderer Aufschrift Niellen behandeln, nachdem wir im Vorigen bereits Mehreres über diese Kunstform gesagt haben, so verstehen wir hier unter dem Worte Niello keineswegs die niellirte Metallplatte, das vollendete Kunstwerk eines Goldschmieds, sondern den

Papierabdruck von einer gravirten Metallplatte, die zum Zwecke des Niellirens hergestellt, einen oder mehrere Abdrücke auf Papier hinterlassen hat, abgesehen davon, ob später der Schmelz angewendet wurde oder nicht.

Man ist, nachdem einmal die Bahn gebrochen war, und man einen Abdruck auf Papier von der gravirten Metallplatte abzunehmen verstand, von dem Gebrauch, Schwefelabdrücke zu machen, ganz abgekommen. Von solchen Niellen, von welchen wir Schwefelabdrücke kennen, haben wir keine Papierabdrücke, und umgekehrt, von Niellen, denen Papierabdrücke zur Seite stehn, finden sich keine Schwefelabdrücke vor. Eine einzige Ausnahme in der ganzen Kunstgeschichte bildet die Nielle der Pax mit der Krönung der Maria, von der wir oben gesprochen haben.

Papierabdrücke von Metallplatten, die niellirt werden sollten, nennt man in der Sprache des Kunstdruckes auch Niellen. Diese haben stets bei Sammlern in hoher Achtung gestanden, und die Preise, die heutzutage für schöne Exemplare dieser Kunstform gezahlt werden, sind sehr hoch zu nennen. Zu diesen hohen Preisen trug die Seltenheit bei, denn sollte eine Metallplatte niellirt werden, so durfte der Künstler die Platte nicht durch viele Papierabzüge schwächen. Man kennt also von berühmten Exemplaren stets nur wenige Abdrücke; meist zwei, selten schon vier von derselben Platte. Als man anfing, wahrzunehmen, dass Niellenabdrücke zu hohen Preisen bezahlt werden, so hatte sich auch der Speculationsgeist der Sache bemächtigt und moderne Abdrücke von alten Platten gemacht. Das war leicht bei solchen Platten, die nie niellirt wurden, und solcher moderner Abdrücke giebt es auf dem Kunstmarkt genug. Man hat sich aber auch bemüht, von Platten, in welche der Schmelz bereits eingelassen

war, Abdrücke zu machen, indem man diesen durch hinlängliches Erhitzen der Platte aus derselben entfernte. Dass dies Verfahren möglich sei, hat Graf Cicognara durch eigene Versuche bestätigt. Von der berühmten Nielle: Anbetung der Könige (Duchesne 32), welche dem Finiguerra zugeschrieben wird, sind in neuester Zeit mehrere gedruckte Exemplare aufgetaucht. Eines derselben ist vom Berliner Museum aus dem Cabinet Durazzo erstanden worden. Da zwei andere Abdrücke bald nach einander demselben Museum zum Ankauf angeboten wurden, so hatten wir Gelegenheit, diese mit dem Durazzo'schen Exemplar zu vergleichen und fanden einen grossen Unterschied; beim letzteren scharfe Linien bei gesättigter Farbe, bei den anderen Unsicherheit der Conturen, Unklarheit der Farbe. Wir stehen nicht an, das Berliner Exemplar für den Abdruck von der Platte vor ihrer Niellirung, die anderen für Abdrücke von der entniellirten Platte zu halten.

In neuerer Zeit hat man auf diese Art auch Abdrücke von niellirten Arbeiten gemacht, die einer Zeit angehören, welche der Epoche der Erfindung des Papierabdrucks sehr weit vorangeht. Passavant I. 352 hat mehrere solcher Abdrücke angeführt.

Ob eine Metallplatte für ein Niello oder für den Abdruck allein gestochen wurde, das zu entscheiden fällt schwer, wenn keine historischen Dokumente vorliegen und keine Schrift oder Zahl auf dem Abdruck vorkommt. Ist letzteres der Fall, so deutet die verkehrte Schrift (Spiegelschrift) auf eine Nielle hin, da der Niellator die Schrift auf seiner Platte, die Zweck und nicht Mittel war, offenbar rechtseitig haben wollte.

Von Niellen bekannter Künstler finden sich nur wenige; meist sind es Arbeiten unbekannter Goldschmiede. Ein

Verzeichniss anonymer Niellen hat Duchesne gegeben, Passavant hat es vervollständigt.

Doch finden sich auch bekannte Namen von Künstlern, welche in Niello gearbeitet haben, und von deren Werken Papierabdrücke sich vorfinden.

Bei den Italienern sind zu nennen: Peregrini da Cesena, Matteo Dei, Fr. Francia, Marc-Anton. Bei den Deutschen: M. Schongauer, A. Dürer. Vom letzteren haben wir den sogenannten Degenknopf Maximilians und die unauffindbaren kleinen runden Blättchen B. 62, 64, 65, welche offenbar Niellen sind. Auf ersterem Blatte sind auch die Buchstaben der Kreuzesinschrift verkehrt. Nach Dürer's Compositionen finden sich viele Abdrücke von Platten, die für Niello ausgeführt waren. Diese gehören dann natürlich dem 16. Jahrhundert an. Namen der Goldschmiede werden nicht genannt. Auch bei den Monogrammisten sind einzelne Niellen verzeichnet.

Von Niello-Abdrücken anderer Schulen ist keine Notiz vorhanden, obwohl man, besonders von französischen Goldarbeitern, voraussetzen muss, dass auch sie das Verfahren des Papierabdruckes bei ihren Arbeiten angewendet haben werden.

3. Der Kupferstich mit dem Grabstichel (gravure au burin).

Wir werden von jetzt an für das Wort Metallstich das entsprechendere: Kupferstich, gebrauchen. Bei den Goldarbeiten wurde verschiedenes Metall angewendet, bei besseren Arbeiten Silber oder Gold. Als die Künstler anfingen, das Metall zu dem alleinigen Zwecke zu graviren, um Papierabdrücke davon zu machen, wählten sie die Kupferplatte, weil dieses Metall zur Bearbeitung sich am besten eignete.

Kupferstich.



Kopfstudie.

Heliogravure nach dem Stiche von J. M. Schmutzer.

Zu: Wessely, Werke des Kunstdruckes. Druck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien. T. O. Weigel in Leipzig.

Sonst hat man auch zuweilen eine Eisenplatte gewählt, z. B. A. Dürer, aber man verwendete sie meist nur zum Aetzen und ging davon ab, weil die Wirkung stets unruhig blieb, auch die Platte leicht dem Rost verfiel. In neuerer Zeit wird auch Stahl angewendet. Da aber dieses Metall sehr spröde ist und der Abdruck von demselben nie die Weichheit erhält, wie von einer Kupferplatte, so wird es nur dann angewendet, wo es auf eine grosse Auflage abgesehen ist, denn wo eine Kupferplatte höchstens tausend schöne Abdrücke liefert, kann man von einer Stahlplatte zwanzigtausend abziehen. Beim Stahl hört also gewöhnlich die Kunst auf und fängt die Industrie an.

Die Kupferplatte wird zuerst ganz glatt und eben geschliffen, und hat man auf derselben die Umrisse der Zeichnung mit einer Nadel oder vermittelst leichter Aetzung aufgerissen, so werden die Striche der Zeichnung und ihre Schattirung mit dem Grabstichel eingegraben. Der Grabstichel ist eine kleine viereckige Stange von Stahl, die an einem Ende zu einer Spitze schief zugeschliffen ist. Mit dieser Spitze werden die Linien wie Furchen in die Platte eingegraben. Um verschiedene Arten von Linien, nach Bedarf dünne oder breite, tiefe oder seichte, hervorzubringen, hat der Grabstichel verschiedene Dicken. Man bewegt denselben auf der Platte mit Sicherheit von unten nach oben; bei ovalen oder runden Linien bleibt die rechte, arbeitende Hand fest aufliegen, während die Linke die auf einem Sandpolster ruhende Platte in der Art bewegt, dass der Rechten die beabsichtigte Linie gelinge.

Jede eingegrabene Linie hat an ihren Rändern eine Rauhigkeit, die man Bart oder Grat (barbe) nennt und die man mit dem Schaber entfernt, weil sie sonst beim Drucken Flecke erzeugen würde.

Sind alle Theile der Zeichnung auf der Platte durchgearbeitet und diese fertig, so schreitet man zum Abdruck derselben vor. Der Abdruck kann nicht mit der Buchdruckerpresse gemacht werden; man braucht eine eigene Kupferdruckpresse dazu. Auf die Platte (die bei kostbaren Stichen erwärmt wird) trägt man die Farbe mit einem Ballen auf, reinigt dann die Platte vorsichtig, so dass die Farbe nur in den gestochenen Linien sitzen bleibt, legt die so vorbereitete Platte auf das Laufbrett der Presse und darauf das feuchte Druckpapier, welches wieder mit Saugpapier und einem wollenen Tuch bedeckt wird, und zieht alles durch die zwei sich bewegenden Walzen der Presse. Der elastische Druck treibt das Papier in die Fugen der Linien, welches die darin enthaltene Schwärze aufnimmt. Hebt man nach diesem Vorgang das Papier von der Platte auf, so findet man darauf den Spiegelabdruck der auf der Platte gravirten Zeichnung.

Zuweilen lässt der Künstler für sich einen Abdruck machen, wenn die Platte theilweise fertig ist, um die Wirkung seiner Arbeit zu sehen. Solche Probedrucke, weil meist Unica, werden oft als grosse Seltenheiten sehr theuer bezahlt, besonders wenn sie von Platten grosser Künstler herrühren. So bewahrt, um ein Beispiel anzuführen, die Abertina in Wien vom Blatte Dürer's, welches Adam und Eva im Paradiese vorstellt, zwei verschiedene Probedrucke der unvollendeten Platte. Auch von R. Morghen existiren dergleichen Probedrucke von seinem berühmten Blatte der Transfiguration nach Raphael.

Nur mit dem Grabstichel allein ausgeführte Platten kann man vorzugsweise Kupferstiche nennen, wie man auch die Abdrücke von ihnen Grabstichelblätter nennt.

a) Kupferstiche in Linienmanier. Die älteste Art, die Kupferplatte zu bearbeiten, ist die durch An-

wendung von Strichen oder Linien allein. Desshalb der Name.

Die Art und Weise, den Grabstichel zur Hervorbringung von Linien anzuwenden, blieb sich nicht immer gleich und variirte in den verschiedenen Zeiten und Ländern.

In der ersten Zeit dieser Kunst pflegte man in Deutschland feine Striche anzubringen, ohne in ihrer Dicke abzuwechseln; Kreuzschraffirungen waren beliebt, beim Uebergang des Schattens in's Licht sind feine, ein wenig abgerundete Strichelchen angebracht. Alle Arten Stoffe sind auf gleiche Weise behandelt.

Beispiele dieser Stichart geben die Werke des M. Schongauer, Israël von Mecken, Dürer, Lucas von Leyden, der Kleinmeister und anderer Künstler dieser Zeit.

Die italienischen Künstler älteren Datums wendeten meist die einfache Strichlage ohne Kreuzschraffirung an; selten kommt eine die erste kreuzende zweite vor. Der Uebergang zum Licht ist durch das Zuspitzen der Schattenstriche bewerkstelligt.

Zum Studium dieser Stichweise empfehlen wir die Werke von A. Mantegna, A. Pollajuolo, Zoan Andrea, G. A. da Brescia und andere derselben Periode.

Spätere italienische Künstler wendeten auch Kreuzschraffirungen und bei Uebergängen zum Licht sogar Punkte an, um die Darstellung mehr in's Malerische zu übertragen, obwohl die Blätter noch immer das Ansehen von Zeichnungeu haben. Deshalb nennt man diese Stichweise den Cartonstich.

Man findet ihn gebraucht von M. Anton Raimondi, M. Dente, Aug. de Musi, den Ghisi's, von Giul. Bonasone, Caraglio, dem Meister mit dem Würfel. Alle diese Meister haben meist Zeichnungen und nicht Gemälde berühmter

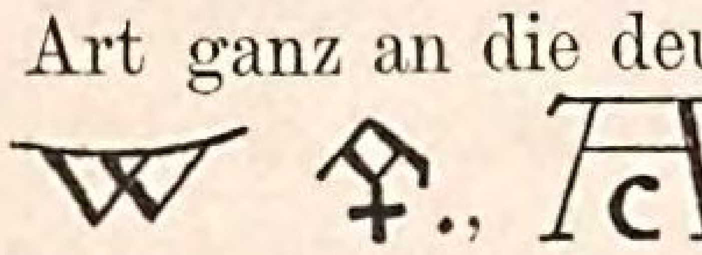
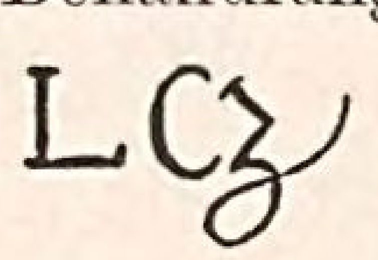
Künstler durch den Stich verewigt, so namentlich M. Anton Raphaelische Zeichnungen, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man einzelne seiner Stiche mit den Gemälden desselben Künstlers gleichen Inhalts vergleicht, z. B. die h. Caecilia nach Raphael, B. 116 und das Gemälde desselben in der Pinacothek zu Bologna (gest. von R. Strange, Lefèvre, Massard etc.).

Noch später wurde der Cartonstich in etwas freierer Weise behandelt, die Schraffirung breit angelegt, die Ausläufe des Schattens zugespitzt, wie die Werke des C. Cort, Aug. Carracci, Ch. Alberti und anderer Meister zeigen.

In Holland, wo die Kupferstecherkunst im 17. Jahrhundert ihre Blüthe hatte*), finden wir die Meister des Grabstichels in einer freien und kühnen Art sich bewegen. Die Dicke des Striches wechselt ab; durch verdoppelte oder vermehrte Schraffirung wird oft ein wunderbarer Effect hervorgebracht.

Man durchsehe die Werke des H. Goltzius (dessen 6. Bl. Meisterwerke, sein Eigenbildniss, Bl. 172, das Portrait des Cornhert, B. 164 etc.) und seiner Schüler Saenredam, J. Muller, Matham, Gheyn, L. Kilian und andere dieser Richtung.

In Frankreich begegnen wir in der Zeit der Jugendblüthe unserer Kunst nur wenig Künstlern, aber keiner ausgebildeten Schulform des Stiches. Jeder Künstler bildete sich seine eigene Manier aus; so Jean Duvet (seine Blätter sind 1520—1555 datirt), Stephanus Laulne, der die deutschen Kleinmeister auch im Format seiner Blätter nachahmte, L. Gaultier, J. Perisin und andere. Nic. Bea-

*) Holländische Stecher des 16. Jahrhunderts lehnen sich in ihrer Art ganz an die deutsche Behandlungsweise an, wie die Monogrammisten  und  in ihren seltenen Blättern beweisen.

trizet, ein Lothringer, und René Boyvin, die beide Italien besuchten, ahmten den italienischen Cartonstich nach, P. Woeriot die deutschen Goldschmiede, welche Gegenstände ihres Gewerbes gravirten. Auch der spätere Cl. Mellan (geb. 1598) erfand eine eigenthümliche Stichweise für seine Blätter. Er führte Umriss und Schattirung mit parallel laufenden einfachen Strichlagen aus. Der Schatten, die Fleischlagen und Muskeln des Körpers, die Falten der Gewänder wurden durch Anschwellen der einfachen Strichlage ausgedrückt. Sein Christuskopf auf dem Tuche der Veronica, der mit einer von der Nasenspitze auslaufenden einfachen Spirallinie ausgeführt ist, hat schon der Curiosität wegen eine gewisse Berühmtheit erlangt. Fr. Spierre und Thurneysen haben ihn nachzuahmen gesucht. Diese Stichmanier scheint die erste Idee zur neuen Reliefcopirmaschine und Guillochirmaschine gegeben zu haben. Doch wird die Reliefmanier meist zu anderen als künstlerischen Zwecken angewendet.

Farbiger Stich. Mit dem Wachsthum der Kunstfertigkeit ging auch das Bestreben gleichen Schritt, mit dem Kupferstich höhere Zwecke zu verbinden. Es genügte den Künstlern nicht mehr, Zeichnungen berühmter Meister auf die Kupferplatte zu übertragen, sie wagten sich auch an die Gemälde und versuchten, mit dem Grabstichel gleichsam zu malen. Für jeden Gegenstand wurde eine eigene entsprechende Führung des Grabstichels und Wahl der Striche eingeführt, um jedes in seiner Art darzustellen und so den Eindruck eines Gemäldes hervorzubringen. Die Schattirungen erscheinen hier mehr ausgefüllt, so dass auch vierfache Strichlagen im Schatten übereinander kommen. Einen kühnen Aufschwung nahmen die Kupferstecher Bolswert, Pontius und Vorstermann, welche nach den Gemälden ihres Meisters Rubens Kupferstiche verfertigt haben.

Noch mehr ausgebildet ist die Gittermanier, wo die zweite Strichlage über die erste vollkommen kreuzweis gelegt ist, wodurch Gitter entstehen. Bei Fleischpartien brachte man in diesen Gittern noch zarte Stichelpunkte an, wodurch eine eigene Weichheit erzielt wurde. Am meisten durchgebildet erscheint der Linienstich, wenn auch die verschiedenen Stoffe, wie Kleidung, Seide, Sammt, Holz, Wasser, Wolken, blinkendes Metall u. s. f. durch eigenthümliche Führung des Grabstichels ausgedrückt wurden, so dass sich jedes Einzelne vom Andern unterscheidet.

Meister des farbigen Stiches: Bei den Deutschen: G. F. Schmidt, J. G. Wille, Jac. Schmutzer, Fr. und J. G. Müller, J. Falck, S. J. Klauber, C. G. Schulze, dann in neuerer Zeit F. Forster, J. C. Ulmer, M. Steinla, J. Caspar, L. Gruner, F. Wagner, Eichens, Felsing, Mandel (mit vielen tüchtigen Schülern), A. Hoffmann, J. Keller, F. Weber u. A.

Bei den Italienern: D. Cunego, Volpato, C. A. Porporati, R. Morghen, P. Bettelini, G. Folo, G. Longhi, M. und G. Gandolfi, die beiden Anderloni, F. Rainaldi, Toschi, der viele treffliche Künstler heranbildete, so Dalcò, M. Bisi, J. Jesi, G. Garavaglia, A. Perfetti, C. Calamata, Mercurj.

Bei den Niederländern ausser den im Text Genannten: Delff, Jon. Suyderhoef, P. Lombart, P. van Schuppen, C. van Dalen, C. Visscher, G. Edelinck und in neuester Zeit E. Corr.

Die französische Schule hat die meisten Kupferstecher in Linienmanier, welche den farbigen Stich gepflegt haben, aufzuweisen. Von älteren nennen wir: A. Masson, R. Nanteuil, G. Audran, P. und P. J. Drevet, J. Daullé, N. und R. Delaunay, J. B. Massard, J. Avril, Balechou, Beauvarlet; von neueren: Bervic, Audouin, J. Godefroy, Boucher-

Desnoyers, E. Lignon, J. N. Laugier, J. T. Richomme, J. M. Leroux, C. S. Pradier, L. P. Henriquel-Dupont, A. Bridoux, deren Blätter sich hoher Achtung bei den Kunstfreunden erfreuen.

Von Engländern haben wir nicht viele Künstler hervorzuheben, doch sind grosse Meister darunter, wie J. Browne, Rob. Strange, Will. Woollet, Will. Sharp, J. Burnet, G. T. Doo, Holl, Holloway und andere.

b) Kupferstiche in Punktirmanier. Bei dieser Manier wendet der Künstler, besonders in der Carnation, keine Linien, wohl aber Grabstichelpunkte oder kleine Strichelchen an, die nach Erforderniss bald feiner, bald stärker sind und mehr oder weniger in einander verfliessen. Dadurch wird eine gewisse Weichheit erzielt, doch eignet sich diese Stichweise mehr für Blätter kleineren Formates. Zuweilen haben Künstler der Linienmanier für die Fleischlagen die Punktirmanier angewendet und beide Sticharten so verschmolzen, so besonders Fr. Bartolozzi. Ausserdem haben in dieser Manier gearbeitet: Rosaspina, Th. Burke, F. John, der für die Aglaja alle Blätter in Punktirmanier ausführte, Wynne Ryland, Godefroy, G. Maile und Andere.

c) Kupferstiche mit der Goldschmiedpunze (au maillet, opus mallei). Man bedient sich zur Herstellung dieser Art von Kupferstichen gehärteter Stahlstangen, die am Ende abgerundet oder oval zugeschmiedet sind. Diese heissen Punzen. Mittelst eines Hammers gräbt man die Schattirung der Vorstellung in die Platte ein. Die Wirkung dieser Manipulation ist ein Verschwimmen der Schatten, so dass der Abdruck als Nachbildung einer Kreidezeichnung erscheint.

Der älteste Kupferstich dieser Gattung, den h. Johannes Baptist vorstellend, rührt von Giulio Campagnola

[illegible], der [illegible] geboren wurde. Es ist unbekannt, ob dieser Künstler der Erfinder dieser Manier ist; da die Punze dem Goldschmiedegewerke angehört, so mag eine ähnliche Behandlung dieses Instrumentes sehr alt sein.

Unter den deutschen Künstlern wird genannt Hier. Lang (um 1580), der gleichfalls ein Goldschmied war, dann Fr. Aspruk (1601), der sich auf der Folge der Apostel, die man fälschlich für Schabkunstblätter hält, für den Erfinder, freilich ohne Grund, ausgiebt; ferner D. Kellerdahler und P. Flindt, Goldschmied aus Nürnberg, der jedoch nur die Umrisse punzirte. Der beste Künstler dieser Gattung bleibt indess Janus Lutma, der Sohn, Goldschmied von Amsterdam, 1681, dessen Portraits sehr malerisch behandelt sind und geschätzt werden. In neuerer Zeit erzielte K. H. Pfeiffer mit der Punze beachtenswerthe Resultate.

4. Kupferstiche mit trockener Nadel
(à la pointe sèche).

Will der Künstler Arbeiten mit der trockenen Nadel ausführen, so wendet er keinen Grabstichel an, sondern eine scharf geschliffene Nadel, mit welcher er die Linien auf die Platte einkratzt. Auch die Handhabung der Nadel ist leichter als bei Stichen mit dem Grabstichel, indem man wie etwa mit einer Feder zeichnet. Ovale Linien sind aber schwer zu machen, da die Nadel leicht ausglitscht. Da bei dieser Arbeit mehr Grat, wie durch den Grabstichel, erzeugt wird, so muss auch der Schaber fleissig gebraucht werden. Die Arbeiten zeichnen sich durch grosse Zartheit aus, aber die Platte druckt sich bald aus und es kann nur eine geringe Anzahl schöner Abdrücke abgezogen werden. Es giebt nur wenige Meister, die Blätter nur mit der kalten Nadel ausgeführt haben; man kennt

Radirung.



Rembrandt: Wandernde Musikanten.

einzelne von A. Meldolla, Rembrandt, der die kalte Nadel mit grosser Virtuosität zu führen wusste; in neuerer Zeit Worlidge, C. H. Watelet.

Die kalte Nadel wurde darum um so fleissiger in Verbindung mit der Radirung angewendet. Was die Aetzung gleichsam unvollendet liess, wurde mit der kalten Nadel fertig gemacht und in Harmonie gebracht. Rembrandt wusste besonders in hohem Maasse seinen radirten Blättern durch Zuhilfename der kalten Nadel den brillantesten Effect zu verleihen, so dass sie in alten Abdrücken einen schabkunstähnlichen Ton haben, wesshalb man früher den Meister, freilich mit Unrecht, auch unter die Schabkünstler zählte. Alle neueren Radirer wenden neben der Aetzung auch die kalte Nadel an.

5. Die Radirung oder Aetzkunst

(la gravure à l'eau forte).

Soll eine Platte radirt werden, so muss sie früher dazu vorbereitet werden. Man überzieht sie mit einem Firniss, so dass die Fläche gleichmässig gedeckt erscheint. Der Firniss besteht aus Wachs, Asphalt, Colophonium und Mastix. Bevor man ihn auf die Platte bringt, wird diese erhitzt, so dass der Firniss flüssig erscheint und sich in gleicher Dichte über die Platte ausbreitet. Ist die Platte abgekühlt und damit auch der Firniss, der eine durchsichtige braune Farbe hat, fest geworden, so wird er entweder mit Kremserkreide weiss, oder durch Anrauchen schwarz gefärbt, damit die mit der Radirnadel erzeugten Striche und Linien besser sichtbar sind. Man bringt dann den Umriss der Zeichnung auf die grundirte Platte und führt sie mit der Radirnadel, die spitzig oder stumpf sein kann, wie eine Federzeichnung aus. Diese Manipulation heisst radiren. Ist die Ausführung nach Wunsch vollendet,

so ist damit die Platte noch keineswegs druckfähig. Würde man jetzt den Firniss (Aetzgrund) entfernen, so wären nur in den tiefen Schattenlagen, wo man die Radirnadel fester ansetzt, einige Eindrücke derselben, wie von der kalten Nadel, sichtbar. Die radirte Platte muss nun auf dem nassen Wege, durch das Aetzen, ihrer Vollendung zugeführt werden. Man macht zu diesem Zwecke um den Rand der Platte einen Wall oder Bord von Wachs und deckt mit dem Deckfirniss alle zufällig entstandenen offenen Stellen des Aetzgrundes und die beim Radiren allenfalls gemachten Fehler, die nicht geätzt werden sollen, und giesst dann das Aetzwasser (sonst Salpetersäure und Wasser, jetzt ein neu erfundenes, welches die Lunge weniger angreift und die so oft eingetretene Verätzung verhindert) auf die radirte Fläche. Wo die Nadel den Aetzgrund beim Radiren aufgerissen hat, da wird das Metall offen, das Scheidewasser kommt also in allen Linien mit dem Metall in Contact und gräbt sich vermöge seiner chemischen Kraft ein, so dass eine Art Furchen entstehen, wie beim Kupferstich mit dem Grabstichel, freilich mit anderer Wirkung.

Sind einzelne Theile der Zeichnung, z. B. bei Landschaften die Hintergründe, die nicht so wegen der Entfernung hervortreten dürfen wie Gegenstände des Vordergrundes, genug geätzt, so entfernt man das Aetz- oder Scheidewasser, reinigt die Platte mit gewöhnlichem Wasser, deckt die fertigen Stellen mit Deckfirniss und ätzt weiter. Man wiederholt diess Verfahren so oft, bis die Aetzung der Platte vollendet ist. Es gehört Uebung dazu, wahrzunehmen, wann eine Platte genug geätzt ist. Das zu bald unterbrochene Aetzen macht die Radirung zu schwach, das zu Viel erzeugt eine verätzte Platte.

Der Druck von einer radirten und geätzten Platte

wird auf dieselbe Art wie beim Kupferstich bewerkstelligt.

Man wählt am liebsten eine Kupferplatte, weil sich an einer solchen kleine Lücken leichter mit der kalten Nadel ausfüllen lassen, als beim spröden Stahl. Ueberhaupt sind Kaltnadelarbeiten bei einer Stahlplatte fast unmöglich. Sonst hatte man auch Eisen oder Zink genommen, ging aber davon ab, da die Wirkung der Radirung auf diesen Metallen mit jener auf Kupfer nicht wetteifern konnte.

Auch das Aetzen radirter Platten war schon lange vor dem Papierabdruck bekannt. In der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat man Stahl und Eisen bei Waffen und Rüstungen mit Ornamenten verziert, welche radirt und geätzt wurden. In der Ambraser Sammlung zu Wien befindet sich eine Sanduhr des Kaisers Maximilian, darauf schöne Ornamente und auch ein Gebet geätzt sind. Es mag darum die Erfindung des Radirens und Aetzens von den Waffenschmieden ausgegangen sein. Als Erfinder ihrer Anwendung zum Abdruck auf Papier muss nach den neuesten Forschungen Daniel Hopfer angesehen werden, der mit seinen Söhnen Lambert und Hieronym in Augsburg ansässig war und Waffenrüstungen mittelst der Aetzung verzierte. Er wird bereits 1500 in der Augsburger Zunftmatrik als Kupferstecher angeführt, doch ist das Jahr 1527 das früheste Datum auf seinen radirten Blättern. Von ihm lernte das Verfahren A. Dürer um das Jahr 1515, dessen radirte Blätter B. 19. 22. 26. 70. 72. 90 sämmtlich in die Zeit 1515—1518 fallen, da er später dieser Technik entsagte. Durch Dürer's Correspondenz mit Raphael mag sie Marc-Anton kennen gelernt haben und durch diesen 1525 Parmeggiano.

Die Radirnadel wurde oft und gern von Malern ge-

handhabt, die auf diese leichte, spielende Weise ihre Zeichnungen und Gedankenspäne vervielfältigten. Die Zahl solcher Maler-Radirer (Peintres-graveurs) ist in allen Schulen und zu allen Zeiten sehr gross. Zur höchsten Vollendung brachte es Rembrandt. Seinem Genius musste dieses spielende Kritzeln auf der glatten Fläche der Platte ungemein behagen und er wusste durch die abenteuerlichsten Wendungen seiner Radirnadel die ungeahntesten Effecte hervorzuzaubern.

Dem Radirer hilft dann zuweilen auch die kalte Nadel nach, besonders um feine Nüancirungen in der Carnation und in den Uebergängen vom Schatten zum Licht herzustellen, wie wir bereits oben gesagt haben. In tiefen, schattigen Stellen wurde auch zuweilen mit dem Grabstichel nachgeholfen, zuweilen so, dass man von diesen sparsamen Grabstichelarbeiten an guten alten Abdrücken fast nichts bemerkt; erst wenn die Platte ausgedruckt ist, erscheinen die Grabstichelarbeiten störend, da sie sich länger als Radirung erhalten.

Es ist kaum möglich, selbst die besten Künstler aus der grossen Zahl einzeln anzuführen, und wir verweisen auf die Handbücher, welche sie mit ihren Werken beschreiben. Bartsch hat z. B. seinen berühmten „Peintre-graveur“ in 22 Bänden herausgegeben und uns viele Maler-Radirer der holländischen, deutschen und italienischen Schule genannt und beschrieben. Eine Fortsetzung der ersten Abtheilung (holländische Meister) giebt van der Kellen heraus; einzelne berühmte Künstler, wie C. Visscher, Jonas Suyderhoef haben ihre Biographen gefunden. An die Abtheilung der deutschen Künstler hat Andresen seine „Maler-Radirer“ angeschlossen. W. Hollar, Klein, Dietrich, G. F. Schmidt, Erhard und Andere sind in speciellen Werken behandelt worden. Die französischen Maler-Radirer haben

in den Werken eines Rob. Dumesnil und Baudicourt ihre Würdigung gefunden. Wenn wir aber doch die besten und geschätztesten Künstler der Radirnadel namentlich anführen sollten, so würden wir unter den Deutschen W. Hollar, D. Chodowiecki, C. W. E. Dietrich, G. F. Schmidt, Klein, Erhard und in neuester Zeit E. N. Neureuther, J. W. Schirmer, C. F Lessing, Menzel, Unger nennen, denen wir noch den Russen Massalow und den Polen Plonsky beigesellen wollen. Unter den Italienern nennen wir den Parmeggiano, J. B. Franco, J. Ribera (eigentlich Spanier), G. Reni, Maratti, Castiglione, Biscaino. Die Holländer sind stolz auf ihren Rembrandt, J. Bol, Lievens, A. v. Ostade, C. Dusart, C. Bega, A. Waterloo, A. v. Everdingen, P. Potter, Berghem, Dujardin, Zeeman, Swanefelt, R. de Hooghe. Auch einzelne neuere Radirer haben sich bereits einen Namen gemacht, wie C. Chalon, Meulemeester bei den Holländern, Claessens, J. de Frei, Flameng bei den Belgiern.

Von französischen Radirern heben wir hervor: Cl. Gelée (le Lorrain), J. Callot, J. Morin, S. le Clerc, J. J. de Boissieu. Auch in neuester Zeit wird in Frankreich die Radirnadel fleissig gehandhabt, wie die Illustrationen zur „Gazette des beaux-arts“ bekunden, unter denen wir auch Blätter von Meissonier finden.

Bei den Engländern wären Hogarth und Barlow zu erwähnen.

Wie die Radirer oft zur Vollendung ihrer Blätter zur kalten Nadel und zum Grabstichel Zuflucht nehmen, so verachten auch Kupferstecher die Anwendung der Radirnadel durchaus nicht bei ihren Arbeiten. Gewöhnlich ätzt man die zu stechenden Platten vor, führt sogar das Landschaftliche, den Baumschlag, das Mauerwerk, Felsen, das Gras mit der Radirnadel aus, um dann mit dem Grab-

stichel das Figürliche zu stechen und das Ganze in Harmonie zu bringen. Auch Meister der Schabkunst ätzen oft ihre Platten vor, bevor sie den Schabton anbringen. Wir besitzen solche radirte Probeabdrücke von R. Earlom, bevor er die Platte mit der Schabkunst überarbeitete.

Man nennt diese Art gemischte Manier, ohne Rücksicht darauf, ob Radirnadel sich mit dem Grabstichel oder mit der Schabkunst verbindet.

Meister der gemischten Manier (Radirnadel und Grabstichel) sind bei den Deutschen: J. Frey, J. F. Bause, Guttenberg und Andere; bei den Italienern: Cunego, Bartolozzi, Volpato, R. Morghen, Gandolfi, Longhi; bei den Franzosen: G. Audran, Dorigny, J. P. le Bas, Aliamet, Boulanger, S. Cousin; bei den Engländern: Vivares, R. Strange, W. Woollet, Th. Landseer, W. Sharp, Sherwin und Andere.

Die Führung der Radirnadel erlaubt ein freies Spiel auf der Oberfläche der Platte; jeder Künstler hatte seine Art, zu radiren und zu ätzen. Aber eine Eigenthümlichkeit tritt hier hervor, die wir als eine besondere Abart unter besonderer Aufschrift anführen müssen, es ist:

Der Kreidezeichnungsstich (la manière du crayon). Man bereitet die Platte, wie zur gewöhnlichen Radirung vor, indem man sie mit dem Aetzgrund deckt. Dann wird die in Rothstift ausgeführte Zeichnung auf die grundirte und geschwärzte Platte aufgedrückt, so dass sie in Spiegelschrift gut sichtbar ist. Zum Radiren selbst braucht man verschiedene Instrumente, eine einfache Nadel, eine Nadel, die drei Punkte auf einmal macht, eine Art Punze, Mattoir genannt, mit abgestumpften Zähnen, die Roulette, ein Cylinder mit Spitzen, der sich in der Achse der Handhabe dreht, und auch zum Schluss den Grabstichel. Mit diesen verschiedenen Instrumenten kann man dicke Striche

Aquatinta.



J. B. Le Prince: Der Arzt.

einer Röthel- oder Kreidezeichnung nachahmen und auch den verwischten Ton des Schattens einer solchen Kreidezeichnung täuschend wiedergeben, indem das Mattoir die Schraffirungen verschummert, oder ineinander fliessen macht. Nach dieser Arbeit folgt die Aetzung. Gewöhnlich ist die Platte nach der Aetzung noch nicht vollendet und manche hell gebliebene Stelle muss gleichmässig ausgefüllt werden.

Wird eine so hergestellte Platte mit rother Farbe (rothgebranntem Sartinober) gedruckt, so sind die Abdrücke Original-Röthelzeichnungen täuschend ähnlich und auch schon zuweilen als solche angesehen worden, wie noch in jüngster Zeit in einer berühmten Privatsammlung ein Blatt von Bonnet für eine Originalzeichnung von Boucher gehalten wurde.

Die Erfindung dieser Manier gehört Frankreich an, wo sich 1756 drei Künstler um die Ehre stritten, sie gemacht zu haben, N. Magny, J. C. François und G. E. Demarteau. Letzterer hat indessen das Meiste zu ihrer Vervollkommnung beigetragen, da er ein reiches Werk von in dieser Manier hergestellten Blättern hinterliess. Mit ihm wetteiferte J. Bonnet. Zu hoher Vollendung brachte sie Ploos van Amstel, der auch Aquarelle täuschend nachahmte, und Cootwyck.

Die hier folgende Manier ist eigentlich keine Abart der Radirung, da der fertige Abdruck einen ganz anderen Charakter verräth, als ein mit der Radirnadel ausgeführtes Blatt; da aber zur Ausführung der Platte Aetzung angewendet wird, so konnten wir diese Manier doch nur diesem Kapitel anhängen. Es ist:

Die Bister- oder Aquatinta-Manier. Die Vorbereitung der Platte ist die für Radirung gewöhnliche. Dann werden die Umrisse der Zeichnung auf der Platte

radirt und geätzt, und diese dann gereinigt. Man deckt die Platte darauf nochmals mit dünnem Firniss und entfernt dann an allen Stellen, wo durch Aetzung ein Schatten angebracht werden soll, mit einer Flüssigkeit (Terpentingeist und Baumöl) den Firniss, und bestreut dann die ganze Platte mit fein pulverisirtem Pechstaub; wird nun die Platte über ein Feuer gelegt, so setzt sich der Staub an den offenen Stellen der Platte an, doch so, dass er keine compacte Schicht bildet, sondern wie ein feiner Schleier dem Scheidewasser Zutritt zur Platte gestattet. Nun wird die Platte geätzt, bis der erste Ton (der lichteste) fertig ist, dann abgewaschen, das fertige gedeckt, wieder geätzt und so die Procedur wiederholt, bis der tiefste Ton seine gehörige Kraft erhalten hat. Je feiner das Pech pulverisirt ist, desto weicher erscheint der Ton der Schattirungen.

Man ahmt mit dieser Manier getuschte Zeichnungen glücklich nach. Wird die Platte mit brauner Farbe behandelt, so glaubt man Bister- oder mit Sepia ausgeführte Zeichnungen vor sich zu sehen.

Man nennt ziemlich oft, selbst in Catalogen von Kunsthändlern, die den Unterschied doch kennen sollten, mit Unrecht Schabkunstblätter auch Aquatinta-Blätter, als ob beide Bezeichnungen synonym wären. Wie wir im nächsten Capitel sehen werden, sind die Manipulationen beider Arten gänzlich verschieden und ein einigermassen routinirter Kunstfreund wird leicht ein Aquatintablatt von einem geschabten unterscheiden.

Man hält allgemein für den Erfinder dieser Stichgattung den französischen Künstler J. B. le Prince, 1768, der jedoch sein Geheimniss bis zu seinem Tode, 1781, bewahrt haben soll. Doch hat schon Saint-Non in seinem Werke: Fragmens choisis dans les Peintures et les ta-

bleaux les plus intéressans des Palais et des Églises de l'Italie (1772—1775) viele Blätter in dieser Manier publicirt. Pond, Knapton, Ploos van Amstel, Cipriani, Vangelisti, später J. G. und M. C. Prestel haben in dieser Manier Gutes geleistet, aber alle wurden von Wilh. Kobell übertroffen, der 1785—1792 diese zur höchsten Vollendung brachte, wie die (39) von ihm hinterlassenen Blätter bezeugen.

6. Die Schabmanier (Schabkunst, Schwarzkunst, Mezzotinto, la manière noire).

Wenn man eine Platte in dieser Manier herstellen will, so unterscheidet sich ihre Behandlung durchaus von den bereits beschriebenen Kunstdruckarten. Während bis jetzt die glatte Fläche der unbearbeiteten Platte als das Licht des werdenden Kunstwerkes angesehen wurde, neben welches in entsprechender Tonleiter die Schattirungen der Körper gelegt wurden, wird hier auf der ganzen Fläche der Platte der tiefste Schatten, das intensivste Schwarz (deshalb Schwarzkunst) vorausgesetzt, aus welchem durch eigene Manipulation bis in das höchste Licht der Gegenstand nach den verschiedenen Abstufungen seiner Beleuchtung herausgearbeitet wird. Um diese Bedingung, das tiefe Schwarz an der Platte zu haben, muss diese zuerst so bearbeitet werden, dass sie, wenn man sie in diesem Zustande abdrücken würde, ein Blatt mit einer gleichmässigen, sammtartig schwarzen Fläche erzeugen würde.

Dies geschieht vermittelst des Granierstahls, der in Form eines Stemmeisens gebildet ist, aber statt der Schneide dicht an einander sich reihende Zähne hat und wiegenartig geformt ist (daher bei den Franzosen berceau genannt). Mit demselben übergeht man in wiegender Bewegung die Fläche der Platte nach allen Seiten so lange, bis diese

gleichmässig und dicht rauh erscheint. Damit wäre die Vorbereitung der Platte abgethan. Man überträgt nun die Zeichnung auf die so vorbereitete rauhe Fläche der Platte und glättet mit dem Schabeisen (deshalb Schabkunst) die Rauhigkeit nach Bedürfniss mehr oder weniger aus, indem man diese gleichsam von der Fläche abschabt. Nach dem Maasse dieses Schabens an einer Stelle wird die Platte immer glatter und der Ton im Abdruck heller. Stellen, die das Schabeisen nicht berührt hat, zeigen die ursprüngliche Schwärze, wo die Granirung dagegen aufgehoben wird, bringen die ursprüngliche Glätte der Platte, also das höchste Licht beim Abdruck hervor.

Mit dieser Manier kann man vorzüglich einen weichen und feinen Uebergang vom Licht zum Schatten darstellen. Weil keine Striche vorkommen, so ist an eine Härte der Contouren nicht zu denken. Besonders das Nackte und Sammte, Seiden- und Sammtstoffe lassen sich in dieser Manier trefflich darstellen.

Wie bereits erwähnt worden ist, glaubte man früher, Rembrandt sei der Erfinder dieser Manier, oder habe sie wenigstens zuweilen angewendet und mit der Radirnadel vereint. Beides ist unrichtig. Kein Blatt Rembrandt's ist auch nur theilweise in Schabmanier ausgeführt. Die manchmal auf guten Abdrücken einzelner Blätter vorkommende sammtartige Schwärze rührt davon her, dass der Künstler, der zuweilen selbst seine Platten abdruckte, auf einzelnen Stellen der Platte mehr Farbe (Druckerschwärze) sitzen liess und nur die lichten Stellen reinigte.

Mit mehr Wahrscheinlichkeit hat man die Erfindung der Manier dem hessischen Oberstlieutenant L. v. Siegen zugeschrieben, bis L. de Laborde in seinem Werke: Histoire de la gravure en manière noire, diese Vermuthung zur historischen Gewissheit durch Vorbringung von Dokumenten



W. Vaillant: Carl II. von England als Kind.

machte. Als das erste in dieser Art ausgeführte Blatt gilt das Portrait der hessischen Landgräfin Amelia Elisabetha mit der Jahreszahl 1643. Doch ist das Blatt noch kein eigentliches Schabkunstblatt zu nennen, da sich der Erfinder hier noch bemühte auf einer glatten, ungranirten Platte die Schatten aus dem Licht in die Tiefe hervorzubringen, wie man sich bei genauer Prüfung des Blattes überzeugen kann. Nur der dunkle Grund ist mit dem Granirstahl gleichmässig behandelt.

Von Siegen erfuhr das Geheimniss Prinz Rupert von der Pfalz, der es wieder dem Wallerant Vaillant mittheilte und dieser ist der erste Künstler, der als solcher (beide Vorgänger waren Kunstdilettanten) diese Manier bei seinen vielen Arbeiten verwerthete.

Von hervorragenden Künstlern dieser Gattung nennen wir noch unter den Holländern: J. Thomas von Ypern, J. und P. van Somer, A. Blooteling, G. Valck, J. van Gole, Dusart, die beiden Verkolje, A. Houbraken, Schouman, Troost, Stolker, P. Schenk und Andere mehr.

Von Deutschen: Th. C. von Fürstenberg, J. F. Eltz, J. F. Leonart, Block, Fenitzer, in neuerer Zeit J. Jacobé, J. Pichler, V. Kininger, Wrenk.

Franzosen haben in dieser Richtung wenig Künstler aufzuweisen; hervorzuheben wären: Js. Sarrabat, Seb. Barras und Louis Bernard. Andere französische Schabkünstler haben diese Manier zur Verwendung für den Farbendruck benutzt, wovon unten.

Unter den Italienern dürfte der einzige Lasinio zu nennen sein.

Dafür hat England viele und treffliche Schabkünstler aufzuweisen, wir heben nur die Folgenden hervor: J. und J. R. Smith, J. Mac-Ardell, Th. Frye, J. Dixon, Dickinson,

Th., J. und Caroline Watson, W. Pether, V. Green, R. Earlom, in neuerer Zeit J. S. Reynolds.

7. Der ältere Farbendruck.

Der ältere Farbendruck ist eigentlich keine besondere Stichgattung, sondern nur eine Anwendung der besprochenen Manieren zur Erzeugung farbiger Kunstdrucke. Man weiss, welche Wirkung die Farbe auf das Laienauge ausübt, das nicht zu der Höhe des Kunstgenusses sich steigern kann, selbst im vollendetsten farbigen Stiche die Farbe, wenn nicht zu sehen, doch zu ahnen. Würden doch sonst nicht so viele kostbare alte Blätter unter barbarischer Hand mit ekelhaften Farben besudelt worden sein! Es erklärt sich nun das Bestreben der Künstler, die sich abmühten nicht allein einen Kunstdruck überhaupt herzustellen, sondern auch einen farbigen Druck zu Stande zu bringen. Zur Erreichung dieses einen Zweckes hat man verschiedene Mittel gewählt, bis man an der Erfolglosigkeit, vielleicht auch an der Rentabilität des Verfahrens die Versuche endlich fallen liess.

Die ältesten Proben in diesem Kampfe nach „Farbe“ mögen die Blätter sein, welche Herc. Zeghers um 1645 ausgeführt hat. Er wollte Gemälde durch den Druck hervorbringen und vervielfältigen und grundirte zu diesem Zwecke das Papier mit Oel, nahm auch zuweilen eine feine Leinwand dazu und druckte, eigenthümlich manipulirend, Radirungen darauf farbig ab. Die Erzeugnisse seiner Erfindung haben wenig bestechendes. Der Künstler soll auch bei seinen Versuchen sein ganzes Vermögen eingebüsst haben und in grosser Dürftigkeit gestorben sein. Dafür gehören seine früher gewiss wenig beachteten Blätter jetzt zu den grössten Seltenheiten des Kunstdruckes und kann

man ihre Zahl in den öffentlichen Cabineten leicht zusammenzählen.

Um dieselbe Zeit hatten auch Lastmann und P. Schenk Proben im Farbendruck angestellt. Sie benutzten nur eine gestochene oder radirte Platte und bedeckten diese entweder gleich mit verschiedenen Farben, um mit Einem Abdruck den vollendeten Farbendruck zu erzielen, oder übertrugen die einzelnen Theile mit ihren Farben speciell durch den Abdruck auf das Papier; indessen musste auch eine solche Manipulation bald die Künstler und Drucker ermüden, da man immer genöthigt war, die einzelnen Abdrücke mit Farben auszubessern, farbig zu retouchiren. Auch die Farbendruckblätter dieser Künstler sind selten geworden.

Dagegen erhielt der ältere Farbendruck eine wesentliche Verbesserung bei den Franzosen, welche eine geschabte Platte dazu benutzten, weil diese Stichgattung die tauglichste ist, den Farbenschmelz eines Gemäldes wiederzugeben.

Der erste Künstler, der auf diese Art Farbendruckblätter hergestellt hat, ist Chr. le Blond, geb. zu Frankfurt am Main 1670. Nachdem er in Holland und England mit seiner Erfindung nicht durchdrang, ging er 1735 nach Paris. Die Verbesserung, welche le Blond einführte, bestand darin, dass er für jede Farbe eine besondere Platte herstellte, wozu ihm die Herstellung der Clair-obscur-Holzschnitte Veranlassung gegeben haben mochte. Seine Blätter sind technisch in dieser Art sehr vorgeschritten und werden von Kunstfreunden in hohem Maasse geschätzt. Auch E. Gaultier-Dagoty, L'Admiral, Lasinio haben in dieser Weise schöne Blätter geliefert. In etwas abweichender Weise ist diese Manier von F. Janinet, C. M. Descourtis, Bonnet, Demarteau und C. Benazech gepflegt

werden, deren schöne Blätter eine grosse Weichheit zur Schau tragen.

Warum man nicht zum Holzstock Zuflucht nahm? Dass man im Holzschnitt sehr schöne Farbendrucke erzielen könne, haben in Wien der Verein für vervielfältigende Kunst durch ein Blatt: (Alter männlicher Kopf nach van Eyck) und namentlich der Xylograph H. Knöfler durch viele Arbeiten in jüngster Zeit bewiesen.

8. Negative Abdrücke.

Schliesslich sei hier in Kurzem auch einer besonderen Art des Kunstdruckes Erwähnung gethan, der wir die Bezeichnung „negativer Abdruck" beilegen, weil die Platte so behandelt wird, dass der Abdruck wie ein Negativ der Photographie erscheint, wenn man dieses gegen das Licht hält. Licht und Schatten sind nämlich in verkehrtem Sinne behandelt; die höchsten Lichter erscheinen schwarz, die tiefsten Schatten ganz weiss. Wir besitzen solche Blätter von J. Kellerthaler, der um 1549 thätig war. Auf diese Art hat er ein Portrait des M. Luther in drei verschiedenen Arten gestochen, ferner ein Portrait von Moritz von Sachsen und Carl V. Kellerthaler war Goldschmied. Aehnliche Blätter existiren noch von anderen Goldschmieden. Sie sind mit der Punze gearbeitet und zur Erklärung ihres Zweckes dürfte der Umstand einen Fingerzeig geben, dass überall die Schrift verkehrt (Spiegelschrift) erscheint. Sie waren also, wie die Niellen, nicht zum Abdruck auf Papier bestimmt, sondern die so behandelte Platte war Selbstzweck und sollte in ihrem fertigen Zustande als bildliche Darstellung dienen.



A. Menzel: Dürer im Atelier.

Drittes Hauptstück.

Vom Steindruck (Lithographie).

Zur Vervielfältigung von Darstellungen wählt man neben Holz und Metall auch Stein. Erst unser Jahrhundert hat die Erfindung gemacht, auf Stein ausgeführte Zeichnungen durch den Druck zu vervielfältigen. Nicht jeder Stein passt zu diesem Verfahren, der tauglichste ist der Solnhofener. Er besitzt die Eigenschaft, dass alle auf seiner glatten Fläche angebrachten Stellen die fettige Schwärze annehmen und beim Druck wieder an das Papier abgeben. Die Zeichnung bleibt also am Stein in der Ebene der Fläche, sie ist nicht erhaben, wie beim Holzschnitt und nicht vertieft, wie beim Metallstich.

Man zeichnet auf dem Stein mit chemischer Tusche oder chemischer Kreide, wie auf Papier mit Kohle oder schwarzer Kreide. Das Resultat ist Nachbildung einer Kreidezeichnung.

Man kann auch auf dem Stein radiren, indem die Linien mit der Nadel eingravirt werden; oder mit der Feder und chemischer Farbe auf dem Stein eine Federzeichnung herstellen.

Der vom Künstler beendete Stein muss stets vor dem Druck geätzt werden. Diese Aetzung geht sehr schnell von statten, das Aetzwasser bleibt nicht lange auf der Fläche stehen, sondern es wird nur die schiefgehaltene Fläche sehr schnell damit begossen und gleich mit Wasser gereinigt. Die Farbe (Druckerschwärze) wird mit einem ledernen Ballen auf den Stein aufgetragen.

Der Erfinder der Lithographie ist Alois Sennefelder. Die Erfindung datirt vom Jahre 1799. Schon drei Jahre früher machte Sennefelder Versuche auf Stein, doch waren

diese noch ganz mechanischer Natur, da er den Stein so bearbeitete, wie der Holzschneider die Holzplatte, d. h. reliefartig. Später erst wurde die Lithographie auf den chemischen Eigenschaften der Materie aufgebaut.

Die Lithographie hat sich sehr schnell ausgebreitet; zuerst nur für Schrift, Musikalien und Tabellen verwendet, wurde sie später auch dem Gebiete der eigentlichen Kunst näher gebracht. So verwendete sie zeitig genug Piloty in München für das grosse Galleriewerk der Pinakothek. Einen Fortschritt bekundet das bekannte Boisserée'sche Werk und einen hohen Grad der Vollendung sehen wir sie in dem Werke Hanfstängl's, welches die Dresdener Gallerie enthält, erreichen. Da die Erzeugung einer lithographischen Platte weder so viel Zeit, noch so viel Aufwand künstlerischer Kraft in Anspruch nimmt, auch eine grosse Auflage ermöglicht, so sind die Lithographien im Preise billiger als gute Kupferstiche und darum eine weitere Verbreitung derselben möglich. Man hat, wie bei allen neuen Erfindungen, bereits prophezeien wollen, wie durch die Lithographie die älteren Kunstweisen des Kunstdruckes in den Hintergrund gedrängt werden, aber der Erfolg hat diese Prophezeiung Lügen gestraft; im Gegentheil, feine und wählerische Kunstfreunde und Sammler legen oben genannte Galleriewerke zwar gern ihren Kunstschätzen, gleichsam als illustrirte Nachschlagewerke, bei, aber der geläuterte Kunstgeschmack wendet die ganze Vorliebe doch nur den Meisterstücken der Holzschneidekunst und des Metallstiches zu.

Was Federzeichnungen auf Stein anbelangt, so hat A. Menzel in diesem Genre Viel und Vorzügliches geleistet und manche Nachahmer darin gefunden.

Auch dem Farbendruck hat endlich die Lithographie nach vielen vergeblichen Versuchen mit der Metallplatte

das geeignetste Material geliefert. Leider hat die Ueberproduction in diesem Genre dahin geführt, dass der Farbendruck in das Handwerksmässige ausartete und der Kunstmarkt ist mit einer solchen Masse dieser Waare überfluthet, dass schon das blosse Wort „Farbendruck“ den Kunstfreund in die Flucht jagt. Vorzügliches im Farbendruck leistet Prang in Boston, der oft 30—40 Steinplatten zur Herstellung eines Farbendruckes verwendet.

Unterscheidende Merkmale der einzelnen Kunstformen.

Wie unterscheiden sich die Erzeugnisse der verschiedenen Kunstformen von einander? Tragen sie an sich solche Merkmale, dass man gleich erkennen kann, ob man einen Holzschnitt, einen Metallstich oder eine Lithographie vor sich hat? Allerdings! und der geübte Kenner wird gar nicht auf die Unterscheidungszeichen, die wir hier für den Anfänger folgen lassen, sehen, sondern augenblicklich jedes Blatt in seine gehörige Sphäre verweisen.

Wie sich Holzschnitte von Metallschnitten unterscheiden, haben wir bereits im Hauptstück vom Holzschnitte erklärt.

Der Holzschnitt unterscheidet sich von jeder Art des Metallstiches dadurch, dass er keinen Plattenrand im Papier eingedrückt zeigt, während letzterer bei allen Gattungen des Metallstiches erscheint. Die alten Holzschnitte haben auch immer das Aussehen von einfachen Federzeichnungen, ohne complicirte Schraffirung. Besonders tritt der Unterschied zwischen Holzschnitt und Radirung scharf hervor, die letztere ist frei, erster befangen, besonders in der Behandlung des Zufälligen, z. B. des Baumschlages. Leicht ist der Unterschied zwischen Holzschnitt und Schabkunst zu finden, da diese getuscht, tonig erscheint, während ersterer aus Strichen besteht.

Holzschnitt und Lithographie haben beide das Gemeinsame, keinen Plattenrand zu erzeugen, dagegen ist der Unterschied von einer mit Kreide behandelten Lithographie, wie bei der Schabkunst, bei einer Steinradirung oder Federzeichnung auf Stein, wie bei der Radirung.

Der Kupferstich (mit dem Grabstichel) unterscheidet sich von der Radirung dadurch, dass beim ersteren die Enden der Linien spitzig auslaufen, bei letzterer nicht. Die ganze Anlage der Linien ist beim Kupferstich streng parallel, die Radirung hat freieres Spiel der Linien und Striche.

Der Kupferstich ist auf dieselbe Art von Aquatinta und Schwarzkunst, wie der Holzschnitt zu unterscheiden.

Die unterscheidenden Merkmale zwischen den einzelnen Arten des Metallstiches ergeben sich auch leicht aus der diversen Methode ihrer Erzeugung, die wir an Ort und Stelle erklärt haben. Metallstich kann mit der Lithographie nicht leicht verwechselt werden, da der letzteren der Plattenrand fehlt.

Anhang.

Ein Wort über Photographie.

Die Photographie hat sich Anfangs damit begnügt, Bildnisse lebender Personen aufzunehmen und mit ihnen Tausende und Millionen foliantenmässige Albums und unzählige Rahmen vom Palast bis zur letzten niedrigsten Hütte anzufüllen. Später erst wendete sie sich auch der Aufnahme von Stichen, Zeichnungen, Gemälden und Statuen zu. Es ist nicht zu leugnen, dass diese neue Erfindung in unseren Tagen grosse Fortschritte gemacht hat und dass ihre Erzeugnisse auf allen der Kunst verwandten Ge-

bieten jene Beachtung bei allen Kunstfreunden gefunden haben, welche sie verdienen. Wir wollen gerne eingestehen, dass die Photographie, insbesondere in ihren verschiedenen in der Neuzeit entwickelten Arten, einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. Indem man es dahin brachte, das durch chemischen Prozess entstandene photographische Bild mittelst Druckschwärze auf das Papier zu übertragen, hat man den grossen Uebelstand der allmäligen Zerstörbarkeit des Bildes zu verhindern verstanden.

Da sich der photographische Abdruck in unserer Zeit ein sehr ausgebildetes Feld seiner Thätigkeit erobert hat und, wie die graphischen Künste, den Charakter der Vervielfältigung besitzt, so müssen wir uns, schon deshalb, um dessen Verhältniss zur graphischen Kunst klar zu legen, an dieser Stelle mit ihm ein wenig beschäftigen.

Die Herstellung der gewöhnlichen Photographie dürfte so ziemlich allgemein bekannt sein. Das in der Camera erzeugte Negativbild wird auf ein Albuminpapier, das im Silberbad gewesen, gelegt und dem Lichte ausgesetzt, welches auf letzterem das positive Bild erzeugt. Ein solches Bild trägt den Keim der Vergänglichkeit in sich. Das Licht hat es erzeugt, das Licht zerstört es wieder. Das Papier, welches dazu verwendet wird, ohnehin nicht das beste unserer elenden Maschinenpapiere, muss so viele chemische Flüssigkeiten durchschwimmen, was gewiss zur Haltbarkeit des Bildes nicht beitragen kann. Wir haben Photographien gesehen, die nach zehn Jahren nichts als gelbliche oder bräunliche Flecke aufwiesen, gegen welche allenfalls vorkommende Retouchen sich wunderlich genug ausnahmen.

Wie die sogenannten Kohle-Photogramme von Braun in Dornach hergestellt sind, weiss ich nicht. Ich wollte einmal ein solches Photogramm vom Carton, da dieser

beschädigt war, im Wasser ablösen: da rollte sich das Blatt alsbald zusammen und riss auseinander. Ich gewann bei dem Schaden insofern, als ich sah, dass das Bild nicht auf Papier hergestellt war, sondern dass die Gelatine mit dem Bilde unmittelbar auf dem Carton aufgezogen war.

Nun ist, wie gesagt, an Stelle der chemischen Erzeugung der Bilder jene mittelst Druck und Schwärze getreten. Es giebt verschiedene Arten dieses Verfahrens.*) Sie lassen sich gut auf drei Hauptverfahren zurückführen. Das erste besteht darin, dass man eine erhöhte oder Reliefplatte erzeugt, das zweite, dass man eine vertiefte Platte herstellt; beim dritten bleibt die Platte unverändert, indem die Druckerschwärze mit der für den Druck hergestellten Platte in chemischer Verwandtschaft steht. Die erste Art ist also mit dem Holzschnitt, die zweite mit dem Kupferstich und der Radirung, die dritte mit der Lithographie verwandt.

Das Hochdruckverfahren führt verschiedene Namen, wie Heliotypie, Phototypie, Zinkographie u. s. f. Die ersten Versuche machte der Franzose Nièpce bereits um 1825, ausgebildet wurde sie erst in der Gegenwart, weil sich der Buchdruck derselben für Illustrationen, die den Text begleiten (wie der Holzschnitt) bemächtigt hat. Das photographische Negativ wird auf eine Zinkplatte übertragen und dann geätzt. Die chemischen Substanzen bewirken, dass die Aetzung die hellen Stellen vertieft, so dass das Bild erhaben erscheint, und mit dem Letterndruck in einer Fläche liegt, so dass Beides, Druck und Bild, zugleich in der Druckerpresse erzeugt wird. Der Nutzen dieses Verfahrens für die Buchillustration liegt

*) Hier wurde der illustrirte Katalog der ersten Ausstellung der graphischen Künste in Wien, 1883, benutzt.

an der Hand und es steht zu erwarten, dass es sich zu noch höherer Vollkommenheit entfalten wird.

Das Tiefdruckverfahren führt gleichfalls verschiedene Namen, wie Heliographie, Heliogravure, Photogravure, photographischer Kupferdruck. Man erzeugt eine Tiefdruckplatte auf zweifache Weise, entweder galvanisch oder durch Aetzung. Im ersten Falle wird zuerst eine vertiefte Platte erzeugt und von dieser dann durch galvanisches Verfahren die vertiefte Kupferplatte; oder das Negativ wird gleich mit der Kupferplatte in Verbindung gesetzt und mittelst Aetzung das Bild in dieselbe vertieft. Sodann können beiderlei Kupferplatten zum Abdruck wie beim gewöhnlichen Kupferstich benutzt werden. Wir machen hier auf die gelungenen Heliogravuren von A. Durand in Paris aufmerksam. Diese sind nach kostbaren Kupferstichen alter Meister aufgenommen und lassen, was Treue und Charakter der Reproduction anbelangt, nichts zu wünschen übrig. Ein ungeübtes Auge wird sicher das Original von der Nachbildung nicht unterscheiden. Goupil, ebenfalls in Paris, hatte dann die Heliogravure zur Nachbildung von Oelgemälden benutzt, was noch schwieriger ist, weil die photographische Aufnahme die Harmonie der Farbe alterirt, den Werth einer Farbe auf Kosten der anderen erhöht oder abschwächt. Der „Photographischen Gesellschaft" in Berlin (Werkmeister) ist es nach vielen Mühen gelungen, photographische Aufnahmen nach Gemälden, selbst nach alten, herzustellen, welche von diesem Uebelstande frei sind, wie das von ihr herausgegebene Galeriewerk des Museums von Braunschweig glänzend beweist. Auch die Anstalt von Angerer in Wien ist hier rühmlich zu erwähnen.

Das chemische Verfahren verändert die Platte gar nicht; nur die an derselben haftenden chemischen Be-

standtheile sind es, die, wie bei der Lithographie, die Eigenschaft haben, Druckerschwärze anzunehmen und beim Druck an das Papier abzugeben. Zur Aufnahme der Chemicalien, die das Bild enthalten, wird eine starke Glasplatte oder ein lithographischer Stein gewählt; im ersten Falle wird ein Lichtdruck, im zweiten eine Photolithographie erzeugt. Das chemische Verfahren hat in unseren Tagen eine grosse Verbreitung gefunden.

Es erscheint nun hier die Frage gerechtfertigt: Wird die Photographie (in den verschiedenen angeführten Abarten) den graphischen Künsten Eintrag thun? Die verneinende Antwort auf diese Frage giebt die Wirklichkeit: die xylographischen Anstalten arbeiten tüchtig weiter, Künstler vereinen sich und bilden Radirclubs und jedes Jahr bringt uns mehrere neue, oft hervorragende Werke des Grabstichels.

Wird die Photographie in ihrer höchsten Vollendung die Kunstfreunde für sich gewinnen und sie vom Sammeln der Original-Kunstdrucke abziehen? Ebensowenig.

Der Erzeuger des Kunstdruckes, sei er Kupferstecher, Holzschneider oder Lithograph, ist ein Künstler, der mit der vollsten Freiheit seiner Kunstthätigkeit eine Idee zum äusseren Ausdruck bringt.

Der Photograph ist hingegen in seinem Atelier der Handlanger einer Naturkraft, die, in die richtigen Verhältnisse gestellt, mechanisch, unbewusst, unfrei arbeiten muss. Diese Kraft erfindet also auch nichts, weil sie nicht denkt; sie giebt mit apodictischer Nothwendigkeit das Gegebene wieder.

Der Kunstdruck ist also das Werk einer geistigen Schöpferkraft, das Photogramm nur das Resultat verschiedener Naturkräfte, denen der Kenner ihrer Gesetze eine gewisse Richtung vorschreibt.

Beide Gebiete sind also von einander grundverschieden und es bleibt wohl zu bezweifeln, dass ein Mensch, der bisher die Werke der geistigen Thätigkeit über Alles stellte, diese so leicht gegen mechanisch erzeugte Produkte vertauschen wird.

Welcher wahre Kunstfreund ist nicht auch ein Naturfreund? Nun kann er die wohlriechendsten Blumen, die wohlschmeckendsten Früchte um ein Billiges kaufen und geniessen. Wie kann es ihm einfallen für ein berühmtes gemaltes Blumen- oder Fruchtstück einen Preis zu zahlen, mit dem er einen ganzen Blumen- und Obstmarkt erwerben könnte? — Für den Werth, den der berühmte Stier von Potter im Haag hat, könnte man sich eine ganze Heerde anschaffen. Das ist wahr, aber diese ganze Heerde wird doch nicht ein geistiges Meisterwerk der Kunst sein. Und nun soll nicht etwa die Wirklichkeit der Natur, die doch etwas Positives ist, nein, das Bild derselben, nicht unähnlich dem Bilde im Spiegel, mit realen Werken der Kunst in einen Wettkampf treten!

Dem wirklichen Kunstfreunde und Kenner wird keine Photographie, selbst die täuschendste Heliogravure, das Original selbst ersetzen. Warum? weil der Kunstfreund ein Werk der Kunst um seiner selbst willen sucht und sammelt. Er will und sucht eben das Werk des Künstlers und nicht dessen noch so frappante, aber mechanische Nachbildung. Die Erfahrung führt zu gleichem Ergebniss. Nachdem die Heliogravuren Durand's uns die grossen Seltenheiten, Blätter von Marc. Anton, Rembrandt, M. Schongauer, Berghem, Dürer und Anderen in so trefflicher Nachbildung um einen so billigen Preis liefern, müsste man meinen, dass sich Sammler um diesen niedrigen Preis mit Heliogravuren begnügen werden und dass die ihnen zu Grunde liegenden Originale an Werth, weil an Nach-

frage, verlieren müssen. Dem ist aber nicht so. Die berühmte Kupferstichauction in Paris, welche den Nachlass von Galichon brachte, erzielte fabelhafte Preise für die kostbaren Blätter. Da wurde z. B. die Grablegung Christi von Mantegna, B. 3. mit 920 Frs., Mars, Venus und Amor, von Marc. Ant. B. 345. mit 1400 Frs. bezahlt. Dieselben Exemplare Galichon's dienten zu Durand's Heliogravuren. Und doch diese Preise! Der Sammler sagt: das Eine ist eben Original, das andere nur eine Heliogravure!

Leugnen lässt sich freilich keineswegs, dass die Photographie in mancher Hinsicht ihre nützliche Seite habe. Für das Kunstgewerbe ist sie unentbehrlich, da kunstgewerbliche Gegenstände nicht allein schnell, sondern auch bis in die feinsten Einzelheiten getreu wiedergegeben werden können.

Photographien nach Handzeichnungen haben für öffentliche Kunstsammlungen wie für Kunstforscher ihre besondere Wichtigkeit. Erstere können die Handzeichnungen ihres Bestandes mit nachgebildeten, anerkannt echten, anderer Sammlungen vergleichen, was sonst fast unmöglich war. Auch Gemälde-Galerien haben solche Sammlungen photographirter Handzeichnungen zuweilen grossen Dienst, besonders bei Bestimmung der Künstlernamen, geleistet. Kunstforschern erleichtert eine solche Sammlung von Photographien wesentlich die Arbeit und erspart so manche Reise. Diesen fällt auch der volle, nicht genug hoch zu achtende Nutzen von Photographien nach Gemälden verschiedener berühmter Galerien zu. Jeder Galerie sollte eine reiche Sammlung von Photographien nach Gemälden zur Seite stehen.

Photographien nach berühmten, sehr seltenen Kupferstichen, Holzschnitten u. s. f. sollten in keinem Kupferstich-Cabinet fehlen. Manche Stiche, besonders Incunabeln, sind

so selten, dass sie oft im Original nur ein Mal oder ein paar Mal vorkommen. Die Nachbildungen ersetzen dann den Mangel des Originals, was nicht allein dem Werke des seltenen Meisters, sondern auch der Kunstforschung zu gute kommt. Es hat sich eben eine Gesellschaft gebildet, deren Zweck in der photographischen Herausgabe von den seltensten, in verschiedenen Sammlungen Europas zerstreuten ältesten Stichen besteht. Wie dieser Zweck aus der Nothwendigkeit einer solchen Sammlung von Nachbildungen hervorging, so ist vorauszusehen, dass der Nutzen davon für die graphischen Künste selbst nicht ausbleiben wird.

Der Kunstsammler wird bei alledem nicht aufhören, in erster Linie nur Originalwerke der Kunst, so weit sie seinen Finanzen erreichbar sind, zum Gegenstande und zum Ziele seiner Sehnsucht und seines Sammeleifers zu machen.

Zweiter Abschnitt.

Das Papier und die Papierzeichen (Wasserzeichen).

1. Geschichte des Papiers.

Der Kunstkenner muss auch auf das Material Rücksicht nehmen, auf welchem von den Platten Abdrücke gemacht werden. Wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, ist diese Rücksicht besonders in den Fällen nothwendig, in denen es sich darum handelt, die Priorität einer Abdrucksgattung zu constatiren oder die Zeit zu bestimmen, wann ein Blatt abgedruckt wurde.

Eine kleine Excursion über die Geschichte des Papiers dürfte hier am Platze sein, um dem Kunstforscher auch nach dieser Seite hin Winke zum Studium zu bieten.

Bereits im alten Testamente kommen Ausdrücke vor, die auf den Gebrauch eines Schreibmaterials, einer Art Papier, schliessen lassen. Es wiederholt sich oft nach der Vulgata der Ausdruck: scriptum est in volumine (z. B. Deuter. 28, 58. 29, 20. 27. 31, 24. Jos. 8, 31 und öfters noch in späteren Büchern). Vielleicht kannten die Hebräer den Gebrauch des Papiers von den Egyptern, die es aus Baumbast (papyrus) bereiteten. Da die Fabrikation schwer war, so ist es sehr kostbar gewesen. Von den Egyptern lernten die Zubereitung des Papiers auch die Griechen und Römer. Später gab man den Baumbast auf und erfand das Pergament, indem man Häute von Lammsfellen dazu verwendete. Die feinere Sorte des Pergaments, Velin genannt, wurde aus Kalbsfellen hergestellt und nur zu kostbaren Werken verwendet.

Chinesen und Japanesen hatten bereits in den ältesten Zeiten Seiden- und Baumwollenpapier; im letzteren Lande wurde es sogar zu Kleidern vernäht. Dieses Papier war nicht zum Schreiben geeignet. Von den Chinesen lernten es 704 die Araber; Joseph Amru hat es verbessert, indem er es zum Schreiben tauglich machte. Im 11. Jahrhundert brachten es die Araber nach Europa, zuerst nach Spanien, dann über Sizilien auch nach Italien, doch war es bereits um das Jahr 800 unter dem Namen des griechischen Pergaments bekannt geworden. Diese Art Papier wurde in Europa in den Ländern besonders gefördert, wo die Baumwollenstaude gedieh und hiess Xylina, Bombycina, Cottonea oder Serica. Es war noch sehr unvollkommen, dick und hatte keine Rippen, weil es nicht auf der Drahtform erzeugt wurde. Im 13. Jahrhundert verwendete man auch schon Baumwolllumpen (von abgetragenen Kleidungsstücken) zur Fabrikation.

Im nördlichen Europa, wo viel Linnen erzeugt wurde,

ist sicher auch mürbe Leinwand dazwischen gemischt worden, denn wir besitzen solche Papiere, welche Kenner weder zum reinen Baumwolle- noch zum Linnenpapier rechnen wollen. Man erkannte bald, dass das Papier, welches aus reinen Leinenfasern hergestellt ist, besser sei, als das Baumwollepapier; man fing also an, ausschliesslich Linnen zur Fabrikation des Papiers zu benützen.

Dies wird wohl in Deutschland zuerst in Gebrauch gekommen sein, weil hier Linnen reichhaltiger als Baumwolle vorkam. Die Zeit dieses Ueberganges lässt sich nicht genau angeben. Wir besitzen bereits deutsche Dokumente auf Linnenpapier vom Jahre 1308; fast um dieselbe Zeit auch in Frankreich, in Böhmen vor 1340, in Holland 1322, in England 1342 und in Italien erst 1367.

Das Linnenpapier des 15. Jahrhunderts wurde bereitet, indem man eine angefaulte weisse Masse in kleinen Formaten über weite Drahtformen goss. Dieses Papier war immer geleimt, ob man es zu Büchern, oder zum Schreiben oder für Kunstblätter verwenden wollte, denn Bücher und Kunstblätter wurden oft mit Farben illuminirt, was auf ungeleimtem Papier nicht möglich gewesen wäre.

Der Unterschied zwischen Baumwolle- und Linnenpapier ist leicht kenntlich; jenes ist wollig, weich, ungeleimt (Fliess- oder Saugpapier), trotz seiner Dicke wenig haltbar, seine Masse ist faserig und ohne Kern; letzteres dagegen ist dick, durchsichtig, hat eine rauhe Oberfläche, die Streifen der Formdrähte sind sichtbar und es besitzt Wasserzeichen.

Erst im 16. Jahrhundert wurde zum Druck von Büchern auch ungeleimtes Papier (Druckpapier) verwendet und damit eine Preisherabsetzung gedruckter Bücher erzielt.

Die Papiere, welche Kupferstecher zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts zum Abdruck ihrer Platten benutzt haben, zeigen bereits einen hohen Grad der Vollkommenheit, ja manche haben vor unseren schönsten Maschinenpapieren, was Schönheit und Dauerhaftigkeit anbelangt, einen entschiedenen Vorzug. Das stärkste englische Cartonpapier, das heutzutage zu vorzüglichen Kupferstichen verwendet wird, bricht leicht; man kann so ein Blatt in Royal-Format nicht behutsam genug anfassen. Kein Bruch ist aber je wieder gut zu machen. Alte Papiere hingegen sind oft gebrochen und zusammengedrückt worden und doch sind solche Brüche spurlos verschwunden, wenn man das Papier einweichte und in die Presse legte. Auch waren die alten Papiere nicht so sehr dem Schimmeln (Stockflecke) ausgesetzt, wie die modernen schwammigen.

Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte sind nur darum in solcher Vortrefflichkeit bis auf unsere Zeiten erhalten worden, weil zu ihrem Abdruck die schönsten und festesten Papiere benutzt wurden. Auch die holländischen Papiere, besonders des 17. Jahrhunderts, erfreuen sich eines besonderen, wohlverdienten Rufes. Besonders durch ihren Kunstwerth hervorragende Blätter wurden auf echtem japanesischen Papier gedruckt. Holland nämlich allein behielt die ganze lange Zeit hindurch, wo Japan von der Welt in Folge einer Revolution gegen die Europäer abgeschlossen blieb, eine Factorei im Lande und hatte also Gelegenheit, echtes japanesisches Papier nach dem Mutterlande zu senden. Dieses Papier hat eine glatte Oberfläche, einen schönen, warmen Ton, ist fest und dem Pergament ähnlich, jedoch zum Abdruck von Platten tauglicher als dieses. Besonders Rembrandt hat seine vorzüglichsten Radirungen auf japanesischem Papier abgedruckt und solche Abdrücke werden heutzutage schon dieses Um-

standes wegen sehr hoch gezahlt. Das moderne japanesische Papier ist nicht mehr so gut wie das alte.

Da die Güte des Papiers auch auf die Schönheit des Kunstdruckes einen unbezweifelten Einfluss ausübt, so kann der Sammler und Forscher nicht umhin, auch auf diesen Factor seine Rücksicht zu nehmen. Zur Feststellung der Zeit, in welche eine Incunabel zu setzen sei, entscheidet somit auch das Papier, nämlich ob es von Baumwolle oder Linnen ist. Besonders in neuerer Zeit hat man angefangen, diesem Umstande eine intensivere Aufmerksamkeit zu widmen und man nimmt bei Erörterungen über Kupferstiche (und Handzeichnungen) stets auch auf das Papier Rücksicht, welches der Träger eines Kunstobjectes ist.

2. Die Wasserzeichen (Filigranes) des Papiers.

Das Linnenpapier zeigt zuerst die Spuren der Formdrähte, die natürlich in verschiedenen Fabriken eine ungleiche Entfernung von einander haben.

Jeder Bogen Papier hatte noch ein besonderes Zeichen in Wasserdruck an sich. Erst in späterer Zeit findet man auch zwei Zeichen auf einem Bogen. Diese Zeichen sind verschieden und stellen in der Regel die Zeichnung eines Gegenstandes vor, so z. B. einen Ochsenkopf, ein Kreuz, ein gothisches 𝔓, gekreuzte Schlüssel, verschiedene Thiere, Blumen u. s. w.

Man hat diese Wasserzeichen dahin deuten wollen, dass sie Fabrikzeichen wären und also die Papierfabrik oder den Erzeuger des Papiers bezeichnen. Um ein Beispiel anzuführen, so sollte der Ochsenkopf mit einem Kreuz, der sich auf einem Dokumente des Bischofs Heinrich von Wachold zu Camin vom Jahre 1315 befindet, die Bedeutung haben, dass der Ochsenkopf das Familienwappen des Wachold, das Kreuz hingegen das Zeichen des Bischofs

sei, dass also dieses Papier im Kirchensprengel dieses Bischofs fabricirt wurde. Dem steht aber entgegen, dass wir dasselbe Wasserzeichen auch auf Papieren anderer Länder finden, wie man sich überhaupt überzeugen kann, dass Papiere der verschiedensten Länder und Zeiten gleiche oder ähnliche Wasserzeichen an sich tragen.

Man dürfte demnach mit aller Sicherheit anzunehmen haben, dass die Papierzeichen eine gewisse Papiersorte oder Qualität bezeichnen. So würde also das Wasserzeichen des Ochsenkopfes, mag es aus dieser oder jener Fabrik hervorgegangen sein, eine und dieselbe Güte des Papiers andeuten. Wollte dann die Fabrik ein besonderes Fabrikzeichen anbringen, so war dies immer noch leicht thunlich und ist auch geschehen; man findet nämlich, um bei unserem Beispiele zu bleiben, den Ochsenkopf nicht immer auf gleiche Art ausgedrückt; zuweilen allein, dann mit einer Stange zwischen den Hörnern, auf welcher entweder ein Stern, ein Kreuz, oder eine Lilie und dergleichen angebracht ist. Auch andere Wasserzeichen unterscheiden sich durch derartige variirende Beiwerke.

Wir können hier keine erschöpfende historische Darstellung der Wasserzeichen aller Länder und Zeiten geben, um so weniger, als auf diesem Gebiete die Forschung noch ein weites unbebautes Feld vor sich hat. Ein Werk über Wasserzeichen aller Länder und Zeiten gehört noch zu den frommen Wünschen der Bibliophilen und Kunstsammler. Doch ist bereits fleissig vorgearbeitet worden. Breitkopf hat bereits Tüchtiges auf diesem Gebiete geleistet, Goth. Fischer hat Zusätze gegeben. Jansen bringt weitere Bereicherung des Materials. Was besonders alte deutsche Papierzeichen anbelangt, so hat T. O. Weigel's Werk einen grossen Schritt vorwärts gethan; Hausmann hat die verschiedenen Wasserzeichen auf Papieren, die

Dürer zum Abdruck seiner Blätter benutzte, einem ausführlichen Studium unterworfen. Ebenso Wibiral in Bezug auf van Dyck's Iconographie.

Die ältesten deutschen Wasserzeichen sind: der Ochsenkopf, in verschiedenen Variationen, bereits um 1310 vorkommend, gekreuzte Schlüssel (c. 1356), der Mohrenkopf (1381), die Krone mit dem Kleeblatt (1399), die Weintraube (1423), das gothische 𝔭, die Wage, die Kaiserkrone.

In Frankreich finden wir das Agnus-Dei-Papier, den Ochsenkopf, den Hirsch, den Delphin, die Wage, die Lilie die Krone, das gothische 𝔭, das Kreuz, die Glocke, die Mitra bereits im 14. Jahrhundert.

In Italien begegnen wir, besonders in Venedig, der Wage mit Varianten, zuweilen im Kreise; dem Cardinalshut, dem Handschuh, dem Ochsenkopf, der Scheere, dem Anker im Kreis, der Glocke und anderen.

In den Niederlanden finden wir den Krug, das gothische 𝔭. Im 17. Jahrhundert hatten in Holland besonders zwei Papiersorten eine grosse Berühmtheit erlangt, es ist das Papier mit der (grossen und kleinen) Schellenkappe und das mit dem Amsterdamer Wappen (drei Andreaskreuze über einander). In kleinem Format erscheint das Schellenkappenpapier in derselben Zeit auch in Deutschland, doch ist es nicht so schön, wie das holländische. Es wurde besonders von Fenitzer zum Abdruck von Platten gebraucht. Jansen hat für die älteren Papierzeichen auch eine Tabelle der Städte und Druckereien zusammengestellt, nebst Angabe der daselbst verwendeten Papiersorten (s. Literatur).

Dritter Abschnitt.

Beurtheilung und Würdigung der Kunstblätter.

Zur vollendeten Kunstkennerschaft gehört nicht allein die vollkommene Kenntniss der verschiedenen Kunstformen und ihrer Manipulation, auch reicht die Fähigkeit, die Erzeugnisse der einen Kunstform von denen einer anderen gehörig unterscheiden zu können, nicht hin, um auf diesem Felde erfolgreich zu wirken. Vom eigentlichen Kunstkenner verlangt man auch, und mit Recht, dass er die Fähigkeit, die durch eifriges Studium erworbene Routine besitze, jedes Werk des Kunstdruckes nach seiner inneren und äusseren Schönheit zu beurtheilen und zu würdigen. Nun kann man freilich das Kunstverständniss eben so wenig wie die Kunst lehren, man kann Liebe, feines Kunstgefühl und richtiges Urtheil nicht eintrichtern, wo keine angeborne Anlage dazu vorhanden ist. Auch ist es keineswegs unser Zweck, Kunstfreunde und Kunstkenner zu schaffen, sondern Allen, die den Beruf in sich fühlen, in die geheimnissvolle Schönheit der Kunst einzudringen, einzelne Winke auf den Weg der Forschung mitzugeben.

Wie wir bereits erwähnt haben, unterscheiden wir, wie überhaupt bei jedem Kunstwerk, eine innere (geistige) und eine äussere (körperliche, sinnenfällige) Schönheit. Nach diesem doppelten Gesichtspunkte wird sich unser gegenwärtiger Abschnitt in zwei Haupttheile auflösen, indem wir zeigen, wie Objekte des Kunstdruckes a) vom allgemeinen Standpunkte der Aesthetik, und b) vom speciellen Standpunkte des Fachmannes beurtheilt werden sollen.

Erstes Hauptstück.

Von der inneren Schönheit der Kunstblätter.

(Aesthetische Beurtheilung.)

Unter der inneren Schönheit eines Kunstblattes verstehen wir dessen geistigen Inhalt, der in einer künstlerisch-schönen Form sich offenbart, also die Idee, die dem Kunstwerke zu Grunde liegt, und die Composition. Zwar ist diese letztere schon etwas Aeusseres und wäre sie, wenn wir von Kunst überhaupt sprechen wollten, in das zweite Hauptstück, welches von der äusseren Schönheit handeln soll, zu verweisen. Da wir aber vom Kunstdruck reden, so fassen wir Alles, was diesem vorangeht — Idee und Composition — als inneren, geistigen Inhalt zusammen und legen erst darauf, was Beides, Idee und Zeichnung, unter der Hand des Eormschneiders, Kupferstechers u. s. w. geworden ist, den Maassstab zur Beurtheilung der äusseren Schönheit.

Jedes Kunstblatt — wie überhaupt jedes Kunstwerk — enthält eine Darstellung, die entweder der Geschichte der Menschheit oder dem Leben der Thierwelt oder dem Walten der Natur entnommen ist.

Demnach unterscheiden wir:

a. Historische Gegenstände, die wir uns, wie allgemein üblich, zur besseren Uebersicht eintheilen in heilige Historien (Bibel und Legende — Mythologie), in Profanhistorien (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit) und in Darstellungen aus dem Alltags- oder Privatleben (Genre). Als Unterabtheilung der Profangeschichte gilt dann das Portrait, in erster Linie das historische Bildniss.

b. Darstellungen aus der Thierwelt, welche die verschiedenen Anlagen der Thiere, ihre Verhältnisse unter

einander (Friede oder Kampf) und zum Menschen (dienend oder von diesem bekämpft) zum Gegenstande haben.

c. Landschaftliche Darstellungen, Veduten, (Städte- und Gegendenportraits) oder ideale Landschaften, Land- oder Seestücke.

Als Nachtrag mögen Frucht- und Blumenstücke und das Stillleben (todte Natur) gelten.

Man darf sich bei Beurtheilung der Kunstobjecte dieser verschiedenen Abtheilungen durchaus nicht von der oft acceptirten und stark betonten Meinung beeinflussen lassen, als ob Blätter der ersten Abtheilung absolut einen grösseren Kunstwerth beanspruchen könnten, als Blätter der anderen Abtheilungen. Principiell, d. h. ohne Bezug auf die künstlerische Darstellung, stehen freilich Historien auf erster Stufe, weil ihr Stoff, die Menschengeschichte, auf der Höhe der Idee steht. Auf dem Gebiete der Kunst werden wir Historien nur dann einen Vorzug vor anderen Darstellungen zuerkennen, wenn sie mit diesen auf gleicher Stufe der künstlerischen Vollendung stehen.

Von diesem inneren Werthe oder geistigem Vorzuge reden wir hier nicht, sondern von jenem inneren Gehalte, den das Blatt vermöge seines Inhaltes (Geschichte, Thierleben, Landschaft) besitzen muss und den es in der Ausführung oder Composition offenbart. Wir fragen also in erster Linie nicht, ob wir eine historische Darstellung, ein Genrebild, eine Landschaft u. s. w. vor uns haben, wir wollen vielmehr die Idee, die Invention des Künstlers, sofern sie sich in einem Kunstwerk wahrnehmen und abschätzen lässt, nach ihrem wahren Werthe taxiren. In zweiter Linie müssen wir dann freilich auch nach dem Gegenstande der Invention fragen und zwar im Interesse einer objectiven Beurtheilung, weil wir an eine historische Darstellung einen

anderen Maassstab anlegen, wie an ein Thierstück oder eine Landschaft.

Hier stehen wir eigentlich mit dem Kunstforscher, der die Kunst in ihrer Allgemeinheit zum Gegenstande seines Studiums macht, auf gleicher Ebene. Wir haben die Idee zu beurtheilen und abstrahiren von der Form, in welcher sie sich verkörpern, ob sie als Gemälde, Statue oder Kupferstich zu Tage treten soll.

ad a. Zur inneren Schönheit des Kunstwerkes gehört also in erster Linie die künstlerische Erhabenheit der Idee. Der Künstler, welcher eine historische Begebenheit darstellen will, muss sich von einer grossen Idee erwärmen lassen, von einem Gedanken, der die Geschicke ganzer Länder und Völker umfasst, der Götter und Menschen zu einer erfolgreichen Thätigkeit drängt, deren Spuren sich oft weithin verpflanzen und durch lange Zeitepochen sichtbar bleiben. Wie wenige der vielen sogenannten historischen Darstellungen entsprechen dieser ersten und hauptsächlichsten Bedingung. Dadurch, dass eine historisch-merkwürdige Person im Kunstwerke auftritt, wird die Darstellung noch nicht eine historische, und so finden wir oft ein historisches Genrebild, wo der Catalog von historischem Kunstwerke spricht. — Zur Erhabenheit der Idee bei historischen Compositionen gehört auch die sittliche Würde. Die historische Composition muss, wie die unparteiische Weltgeschichte, ein Weltgericht sein; sie muss also den Triumph der Wahrheit über die Lüge, der Tugend, über das Laster darzustellen suchen, wie er sich oft genug in den Weltbegebenheiten geoffenbart hat. Wo auch nach den Gedenkblättern der Geschichte der Sieg der Niedertracht sich keck hervorkehrt, muss er doch an sich den Stempel der Verworfenheit und der Vergänglichkeit tragen, indem durch Nebenumstände dessen nächster Fall angedeutet

Bayerische Staatsbibliothek München

wird. Einem solchen feinen Zuge begegnen wir auf dem Gemälde von Kaulbach, welches die Bacchanalien des Nero zum Gegenstande hat. Hier scheinen Unzucht und Grausamkeit ihre Orgien triumphirend zu feiern; aber es ist nur Schein. Der gekreuzigte Petrus, zu dem sich unerschrocken einzelne Christen drängen, deutet auf den nahen Zeitpunkt hin, in welchem diese weltliche Herrlichkeit mit ihrer ganzen Verdorbenheit vom Christenthum gerichtet und niedergeworfen wird.

Will der Künstler dann eine historische Idee in einer Composition versinnlichen, so darf ihn die Kenntniss der Geschichte, des menschlichen Herzens (Psychologie), der Physiognomik, der Völkersitten und Gebräuche, der Costüme keinen Augenblick im Stiche lassen. — Hat er seine Idee in Umrissen hingeworfen oder auch schon auf diese oder jene Art künstlerisch behandelt und ausgeführt, so müssen diese Formen, dieses Kleid der Idee, so transparent sein, dass der historische Gedanke klar durchleuchtet, also nicht erst errathen werden muss. — Da der Künstler aus der flüssigen Reihe der historischen Begebenheiten nur einen Moment — den günstigsten — erfasst und gleichsam versteinert, so ist es nicht gleichgültig, welchen Moment er wählt. Es soll eben ein solcher Augenblick hervorgehoben werden, wo die historische Idee auf dem Culminationspunkte steht, von dem aus man die nächste Vergangenheit und Zukunft zugleich und leicht übersehen kann.

Ein Beispiel ist uns das Gemälde von Ch. Ruben: Columbus. Die Ketten an seiner Hand deuten auf die jüngste Vergangenheit hin: die Meuterei der Schiffsleute; die Gegenwart wird durch den Matrosen angezeigt, der nach dem entdeckten Land hinweist, in Folge dessen die Reue der Matrosen. Der Streifen Landes in der Ferne

ist der Markstein, an dem die Geschichte der Menschheit einen neuen Wendepunkt gewonnen hat.

Aeltere Künstler haben sich diese Sache oft auf die naivste Weise leicht gemacht, indem sie auf einer und derselben Tafel zwei oder mehrere durch Zeit und Ort von einander getrennte Begebenheiten darstellten. Man muss dies dem Zeitgeiste zu gute halten. Wissenschaftlich begründet ist die Sache nicht.

Eine andere Bedeutung hat es, wenn Künstler auf kirchlichen Gemälden Personen zusammenstellen, die oft durch Jahrhunderte von einander getrennt sind. Wir finden dies bei Bildern italienischer Künstler, selbst aus der besten Zeit, wie z. B. Raphael. Oft wird die Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, rechts und links von Heiligen umgeben, vorgestellt, oder wir sehen die mystische Verlobung der h. Catharina mit dem Christkinde oder es erscheinen die Heiligen Franz v. Assisi und Clara unter den Hirten Bethlehems, um den neugebornen Heiland anzubeten. Bei solchen Kunstwerken haben wir es mit keiner historischen Begebenheit, sondern mit einem Andachtsbild zu thun, welches allegorisch eine Idee ausdrücken soll. Die Heiligen deuten auch zuweilen die Taufnamen der Donatoren des Bildes an.

Handelt es sich um Genrebilder, also um Scenen aus dem Alltagsleben, in welchem natürlich auch Personen mit historischem Namen und Ruhme eine Rolle spielen können, so werden wir in Hinsicht auf die Idee, die dem Kunstwerke inne wohnen muss, jenem Genrebilde die höchste Palme zuerkennen, in welchem der Charakter des zu schildernden Gesellschaftskreises im allgemeinen und besonderen in einer bestimmten, diesen Kreisen heimischen Begebenheit prägnant zur Geltung und zum Ausdruck gelangt. — Auch hier muss die bildliche Dar-

stellung zur Verklärung einer schönen und guten Idee beitragen. Darstellungen der Gemeinheit und Rohheit des niedrigsten Pöbels und seiner Orgien müssen, so lange nicht eine Versöhnung mit dem Idealen angestrebt wird, eines streng abweisenden Urtheiles gewärtig sein.

Beim Portrait ist natürlich die Aehnlichkeit des Dargestellten die erste, aber nicht einzige Bedingung des künstlerischen Werthes. Die ganze Auffassung des Darzustellenden muss von psychologischer Wahrheit ausgehen und getragen werden. Die Person muss im Bilde sich so wahr, wie sie im Leben gewesen, darstellen; im Ausdruck der Physiognomie, in der Haltung, im ganzen Habitus muss sich die Seele des Dargestellten offenbaren. — Wenn der Künstler das Portrait mit verschiedenem Beiwerk umrahmt hat, so darf dieses nicht die Hauptsache des Bildes ausmachen, daher nicht in erster Linie des Beschauers Blick auf sich lenken, vielmehr muss gleich im ersten Augenblick der Betrachtung das Gesicht die grösste Anziehungskraft für das kritische Auge haben. — Die Geschichte der Kunst kennt sehr viele solcher Bildnisse, die den strengsten Anforderungen eines kritisirenden Urtheils entsprechen.

Wie kann man aber beim Bildnisse einer Person aus früheren Jahrhunderten, die man persönlich unmöglich kennen konnte, von Aehnlichkeit reden? wer kann diese verbürgen? — Doch! Wenn ein Portrait so individualisirt und charakterisirt ist, dass uns der Dargestellte wie lebendig entgegentritt, dann pflegen wir zu sagen: So muss der Dargestellte im Leben ausgesehen haben! Durch das Studium in reichen Portrait-Sammlungen lernen wir so viele berühmte Männer der Vergangenheit kennen und ihre Physiognomien werden uns so heimisch, als ob es unsere Zeitgenossen wären, mit denen wir persönlich verkehrten.

Besonders solche Persönlichkeiten, welche von verschiedenen Künstlern dargestellt worden sind und uns also aus verschiedenen Gesichtspunkten entgegentreten (da jeder Künstler anders sieht), werden leicht und wahr in ihrer Erscheinung und ihrem Charakter aufgefasst. So kann man das Bildniss des berühmten holländischen Schreibmeisters Coppenol nicht mehr vergessen, wenn man das Blatt Rembrandt's mit jenen von Corn. Vischer verglichen hat. Ludwig XIV., Richelieu, Mazarin, Hardonin de Perefix u. s. w. sind zu wiederholtenmalen von französischen Malern abgebildet und von den besten Kupferstechern seiner Zeit gestochen worden. Eine Vergleichung desselben Portraits von diversen Meistern wird leicht die Verificirung der wahren Gesichtszüge fördern, anderntheils auch ein zutreffendes Urtheil über die künstlerische Vollendung jedes einzelnen Portraits erleichtern.

Es gab eine Zeit des verdorbenen Geschmacks und einer unvernünftigen Lobhudelei der Grossen, die selbst vor der auffallendsten Lächerlichkeit nicht zurückschreckte. Künstler, ihres hohen Berufes uneingedenk, mischten sich unter den Tross von Höflingen und versetzten auf Gemälden die Hohen, um ihnen zu schmeicheln, in eine eingebildete, also unwahre Umgebung, indem sie dieselben im Costüm antiker Heroen oder Götter darstellten. Wenn Künstler allenfalls „auf hohen Befehl“ berühmte Maitressen und Courtisanen als eine Leda oder Venus in entsprechendem (negativen) Costüm portraitirten, wie z. B. die berüchtigte Cosel als Venus auf dem Muschelwagen, oder gefeierte Hofschönheiten des vorigen Jahrhunderts in England, einer falschen Sentimentalität entsprechend, als Hirtinnen auftreten liessen, wie die Maitresse Gwinn von P. Lely gemalt wurde (im Werke des J. Smith kommen noch mehrere solcher Fälle vor), so muss man dies der tändelnden Mode

der Zeit zu gute halten*). Aber einen Ludwig XIV. als Caesar in römischer Toga oder noch in neuerer Zeit einen Napoleon I. als Theseus (von Canova) abzubilden, lässt sich vom Standpunkt der wahren Kunst nicht rechtfertigen. Jede Persönlichkeit, die irgendwie auf ihre Umgebung wirkt, ist gleichsam der Mittelpunkt, dessen Peripherie die Mitwelt ist. Von einem kann man auf das andere schliessen, eines aus dem anderen erklären. Hier aber wird der Mittelpunkt (das Portrait) in eine ganz neue, also ihm nicht angehörige Peripherie oder Umgebung gesetzt und das Resultat ist Anomalie. Und solche Bildnisse nannte man historische! Aus dem Gesagten erhellt genugsam, mit welchem Unrecht!

ad b. Bei Darstellungen aus dem Thierleben erwartet man billigerweise als niedrigste Stufe des Kunstwerthes eine wahre naturgeschichtliche Kenntniss des Thieres. Wir sagen: als niedrigste Stufe, denn der Künstler muss sich hier vom Thierischen zum Geistigen erheben; er darf nicht das Thierische allein am Thiere betonen, sondern der Natur im Thiere eine geistige Idee einprägen. Um zu erläutern, was wir damit verstehen, wollen wir ein Beispiel geben. Man betrachte eine glückliche Löwenfamilie; die Löwenmutter in der Höhle liebkost und leckt die junge Brut, die spielend und harmlos sich an dieselbe anschmiegt, während der Löwe, der Schrecken der Wüste, mit stolzer Mähne am Eingang der Höhle Wache hält. Das Thierische — die Raub- und Mordlust — ist hier unter der Idee der Elternliebe und Elternsorge gleichsam

*) In neuerer Zeit hat Ludwig von Bayern eine ganze Gallerie weiblicher Schönheiten portraitiren lassen; da er aber jeder Persönlichkeit die ihr gehörige Atmosphäre und Hülle (Costüm) liess, werden diese Frauenportraits stets ihre Anziehungskraft ausüben und interessant bleiben.

verborgen; der Betrachter wird hier unwillkürlich zu dem idealen Gedanken angeregt, wie mächtig der Geist ist, der das Herz einer jeden Mutter im Menschen- wie im Thierleben zur aufopferndsten Liebe beseelt.

Selbst in den Kampf, der so oft in der Natur zwischen verschiedenen Thieren entbrennt, lässt sich eine Idee legen, wenn der Künstler die List des Feindes, und dagegen die aufmerksame Vorsorge des um das Dasein kämpfenden Opfers naturgetreu schildert. Dazu kommt, dass in solchen Vorgängen im Thierleben sich ähnliche Vorkommnisse im Menschenleben abspiegeln. Wenn wir dem listigen Fuchs, der eine Fasanfeder zwischen den Zähnen zermalmt, während der frühere Besitzer dieser Feder gerettet durch die Luft entflieht, das Misslingen seines tückischen Attentats von Herzen gönnen, so erinnern wir uns unwillkürlich an so manchen Fall aus dem Menschenleben, dabei Unschuld über Bosheit triumphirte.

ad c. Wenn wir uns nun zu den landschaftlichen Darstellungen wenden, so werden wir vielleicht mit einem leisen Zweifel die Frage stellen, ob man denn auch bei einer Landschaft von einem geistigen Inhalt sprechen könne? Wenn wir als Chemiker, Geologen, Botaniker die Elemente, welche die Landschaft enthält, zergliedern (ohne jedoch auf die wissenschaftlichen Resultate der genannten Naturforscher einzugehen), so finden wir freilich die Luft und das Wasser als chemische Zusammensetzung diverser Stoffe, wir finden einen kalten, harten Stein oder Felsen, einen sandigen Boden oder eine fette Erde, bedeckt mit tausend Arten von Pflanzen, und wer als geübter Zeichner dies alles nach seiner äusseren Erscheinung und Form auf die Leinwand aufzumalen, auf die Platte einzugraben versteht, hat uns Berge und Ebene, Steine, Felsen und Bäume vorgestellt, aber damit noch keine Landschaft ge-

schildert, die den Anforderungen der wahren Kunst entspricht. Auch der geschilderten Natur muss der Künstler einen geistigen Gehalt einhauchen, wenn sein Werk ein Kunstwerk genannt zu werden verdienen soll. An und für sich ist die Natur weder schön noch hässlich; sie wird es erst durch Reflexion des Geistes, der über die Eindrücke, die er von der Natur durch die Sinne empfängt, ein ästhetisches Urtheil fällt.

Dass die landschaftliche Natur auf das Gemüth und den Charakter ihrer menschlichen Bewohner geistig einwirkt, wird Niemand bezweifeln. Der Kirgise ist in seiner ganzen Erscheinung nur aus den unendlichen, von ihm durchstreiften Steppen zu erklären und zu verstehen, eben so wie der Plantagenbesitzer in den Prärien Amerika's oder auf Ceylon, oder der Strandbewohner, sei er Schiffer oder Fischer, oder der Bewohner der Forste durch seine landschaftliche Umgebung seinen Charakter erhält. Aber auch eine und dieselbe Gegend kann auf den Menschen verschieden wirken, je nachdem, ob es Sommer oder Winter ist, ob Sonnenschein oder Regen herrscht, ob er sie mit befriedigtem oder leerem Magen betrachtet, ob sein Gemüth glücklich und froh oder verstimmt und unglücklich ist.

Wie die landschaftliche Natur auf den Menschen ihren Einfluss übt, so kann im Gegentheil auch der Künstler, der wahre Künstler, der landschaftlichen Darstellung von seinen geistigen Ideen mittheilen. Bei Veduten oder portraitmässigen Wiedergaben einzelner Gegenden wird dies nur im geringen Maasse möglich sein; das grosse Publikum, welches Veduten als Erinnerung von Ausflügen oder Reisen heimbringt, fragt auch nicht darnach. Bei einem echten Kunstwerk hingegen ist die Idee abermals zu betonen. Der Künstler wird es sich zur Aufgabe machen, in der landschaftlichen Darstellung das Walten des grossen

Geistes, der das All erhält und regiert, in einer entsprechenden schönen Form zum äusseren Ausdruck zu bringen. Und welch ein weites Feld steht hier dem Künstler offen! Der Kampf der Elemente auf hoher See, oder im Forst, das Gewitter, das im Gebirge wüthet und Bäche zu reissenden Strömen anschwellt oder über die fruchtbare Ebene dahinbraust, der Samum, der den Sand der Wüste aufwirbelt und lawinenartig vor sich treibt — im Gegensatz zu diesem Kampfe die Ruhe des Sommerabends, der majestätische Sonnenuntergang, die geheimnissvoll erleuchtete Mondnacht, das reizende Spiel des Lichtes und der Wolken über dem klaren Wasserspiegel, die schwüle Oede der Wüste im Brande der Mittagssonne, der Winterschlaf der Natur unter der hohen Schneedecke — in alle diese Phasen des Naturlebens kann der Künstler ideale, geistige Gedanken hineintragen und damit den Eindruck der Natur auf das Menschengemüth klar machen. Dazu verfügt der Künstler noch über unzählige Töne oder Variationen der Naturstimmung, welche ihm das Licht, die Luft, die Entfernung der einzelnen landschaftlichen Punkte von einander, die Perspective, der Regen, der Nebel u. s. w. leihen.

Welche Naturwahrheit mit Poesie vermählt ein Kunstwerk dieser Art zu bieten im Stande ist, zeigen uns die berühmten Landschaftskünstler in ihren Werken, wie Cl. Gelée (le Lorrain), Ruysdael, v. Goyen, Hobbema, Everdingen, A. Waterloo, Rubens, Tizian und Andere.

Es ist zur Erzielung eines wahren Kunstwerkes nicht nothwendig, dass der Künstler die Landschaft componire oder aus seinem Geiste frei construire (ideale Landschaft); er kann sich auch an eine wirkliche Gegend halten, diese so wiedergeben, dass der Heimische oder Kenner der Gegend diese sogleich im Bilde wiedererkennt, aber er

wird die Wirklichkeit mit poetischem, d. h. mit künstlerischem Auge auffassen und sie in die Form der idealen Fassung giessen. Es handelt sich nicht darum, dass jeder Baum, jedes Gestrüpp, jedes Steinchen im Bilde denselben Platz einnehme, wie in der Wirklichkeit; der Künstler wird die Hauptlinien des Ganzen allein festhalten und von seiner Erfindung dazu geben, was zum deutlicheren Ausdruck seiner Idee erspriesslich ist. Desshalb pflegen auch grosse Künstler in dieser Hinsicht, besonders bei den Vorgründen, frei zu walten und zu schalten, ohne damit der Aehnlichkeit der Gegend Abbruch zu thun. In der Regel wird in die Landschaft eine Staffage hineingesetzt, Menschenfiguren oder Thiere. Mit vollem Rechte, um anzuzeigen, dass der Charakter der Landschaft sich im Menschen wie in einem Brennpunkt vereinige. Ohne die Menschengestalt fehlt der Landschaft der Schlussstein. Natürlich muss die Staffage in ihrer äusseren Erscheinung und Thätigkeit mit der Landschaft im ideellen Zusammenhange stehen.

Wie man historische Portraits darstellte, so hatte man früher auch mit Vorliebe heroische Landschaften gemalt oder gestochen. Man nannte jene Landschaften heroische, in denen Tempel, antike Ruinen, Obelisken, gigantische gebrochene Felsenstücke, mächtige Cascaden als auffallende Staffage angebracht waren. Besonders Cl. Geleé und englische Landschaftsmaler liebten diese Art, wie man auf Bildern und Radirungen des Claude und auf verschiedenen Kupferstichen von Richard Woollet nach Wilson und Anderen ersehen kann.

Gleichen Schritt mit dem geistigen Inhalte eines Kunstwerkes muss auch die äussere Form — hier die Zeich-

nung — gehen. Man kann von den genialsten Ideen begeistert sein, ohne Anspruch auf die Ehre eines echten Künstlers beanspruchen zu dürfen, wenn die Fähigkeit, diese Ideen in entsprechende künstlerische Formen zu kleiden, fehlt. Die Idee muss ein Gewand, gleichsam Blut und Fleisch erhalten, damit sie sich dem Urtheile des Kunstkenners vorstelle. Ein Kunstwerk besteht, wie der Mensch, aus Seele und Leib, und nur eine schöne Seele im schönen Körper lässt der Kunstkenner gelten.

Wenn wir hier kurz die Hauptmomente angeben wollen, welche bei Beurtheilung der Composition maassgebend sind, so müssen wir zuerst eine correcte Zeichnung als die erste Forderung an ein Kunstwerk betonen. Alle Personen und Gegenstände müssen in ihren Umrissen, Stellungen und Verkürzungen der wirklichen Natur, den Regeln der Anatomie und Perspective entsprechen. Jede menschliche Gestalt muss auch äusserlich denjenigen Charakter zur Schau tragen, den sie nach der Idee der Composition besitzen muss. Hier wird oft von Künstlern gefehlt, indem der psychologische Ausdruck nicht genügend ausgesprochen oder die geistige Thätigkeit des Helden der Darstellung in's Ungeheuerliche geschraubt wird. So fehlen die Künstler bei der Darstellung des irrsinnigen Lear gewöhnlich, dass sie ihn entweder bis zur Lächerlichkeit verzerren oder ihn zu einem Bühnenhelden machen.

Alle Charaktere in der Composition müssen psychologisch wahr sein. Es gehört nicht zur historischen Wahrheit einer Darstellung, dass so viele Personen die Scene ausfüllen, als etwa gegenwärtig waren. Der Künstler muss nur so viele Personen wählen und Nebenumstände zusammenstellen, als unvermeidlich nothwendig ist, um die darzustellende Idee auszudrücken. Was als Nebensache anzusehen ist, muss der Hauptsache untergeordnet werden

und mit derselben in einem Causalnexus stehen. Die Nebendinge dürfen auch nicht in den Vordergrund treten und sich breit machen, zur Hauptsache gemacht werden und alle Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen. So würde der Künstler bei einem Bildnisse fehlen, wenn er Geschmeide, Spitzen, Pelzwerk und dergl. mit Vorliebe so behandeln wärde, dass dabei die Hauptsache, das Portrait, in den Hintergrund gedrängt wäre.

Die historische Wahrheit muss im Ganzen und im Einzelnen auch in Bezug auf Gesetze, Sitten und Gebräuche der Zeit, in welcher die Composition spielt, eingehalten werden. Gegen diese Regel fehlte z. B. P. Cagliari in seinem berühmten Bilde der Hochzeit zu Cana, der diese biblische Begebenheit nach Venedig und in seine Zeit versetzte, indem er Localität und Trachten seiner Umgebung darstellte. Auch Rembrandt gab oft seinen biblischen Figuren phantastische Costüme, wie sie durch die Geschichte nicht gerechtfertigt erscheinen. Die deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts thaten es nicht besser.

Auch die Anordnung des Ganzen muss bei Beurtheilung eines Kunstwerkes in Betracht gezogen werden. Wir meinen damit das Verhältniss der einzelnen Personen zu einander oder die Gruppirungen derselben. Als allgemeines Gesetz muss festgehalten werden, dass Hauptpersonen die erste und beste Stelle in der Composition einzunehmen haben, dass der Blick zuerst auf sie falle und sie sogleich zu erkennen sind, dass sich auf ihnen das Licht concentrire. Mit denselben müssen alle anderen Personen des Bildes in einer augenfälligen Verbindung stehen. Kaulbach's Reformationsbild im Berliner Museum stellt zwar die Hauptperson der Composition auf eine hervorragende Stelle, doch ist diese durch den reichen Vordergrund zu viel in die Ferne gerückt; auch scheinen sich die verschiedenen

Gruppen des Bildes durchaus nicht um die Hauptperson kümmern zu wollen.

Zu einer richtigen Anordnung der Composition gehört auch die genaue Beobachtung der Perspective.

Sind bei einer Composition die angedeuteten Forderungen gewissenhaft beobachtet, so fordert der Kunstkenner schliesslich eine harmonische Ausführung des Ganzen. Die Harmonie ist die Verklärung der Idee in der Form. Die Massen der Composition müssen in Licht und Schatten zu einem Ganzen so gestimmt sein, dass sie gleichsam nur eine Masse für das Auge bilden. Für den Maler ist die Erzielung der Harmonie schwieriger als für den Kupferstecher, da er nicht allein Licht und Schatten, sondern auch Farben gegen einander abwägt und abtönt. Die ungleiche Natur der Farben bringt aber diese in einen ununterbrochenen Krieg. Will also der Maler sein Gemälde in Harmonie bringen, so muss er das Charakteristische jeder Farbe zu Gunsten der anderen abschwächen; im Bilde muss eine Farbe die Dienerin der anderen sein. Leichter ist die Harmonie bei Zeichnungen, die einfarbig (getuscht) sind, herzustellen, da es sich hier nur darum handelt, das Licht in das richtige Verhältniss zum Schatten zu setzen. Ebenso beim Kunstdruck.

Was bisher von der correcten Zeichnung, psychologischen Wahrheit, logischen Anordnung und Perspective sowie von der Harmonie gesagt wurde, gilt nicht allein bei historischen Gegenständen, Portraits und Genre-Darstellungen, sondern auch mehr oder weniger bei Thierbildern und Landschaften.

Zweites Hauptstück.

Von der äusseren Schönheit der Kunstblätter.

(Fachmännische Beurtheilung.)

Alle Eigenschaften, welche die innere Schönheit eines Kunstwerkes — in unserem Falle der Idee und der gezeichneten Compositionen derselben — ausmachen, werden im Kunstdruck zur äusseren Darstellung gebracht, so dass man bei Betrachtung des Kunstblattes auf die Idee und Composition zurückschliessen und deren Schönheit beurtheilen kann.

Da der Kunstdruck den Zweck hat, eine in der Composition kunstgerecht geoffenbarte Idee in einer entsprechenden künstlerisch vollendeten Form zur Darstellung zu bringen, so ist dem Kunstfreunde nicht genug daran, die vollendeten Ideen der berühmten Künstler nur überhaupt in irgend einer Nachbildung zu haben, er will sie auch in höchst möglicher Schönheit und Vollendung des Druckes besitzen, da mittelmässige Nachbildung die innere Schönheit und Vollkommenheit, und sei diese noch so vollkommen, mehr oder weniger verschleiern und beeinträchtigen. Zwar wird auch ein mittelmässiger Stich nach einer berühmten künstlerisch vollendeten Composition, z. B. Raphael's Transfiguration oder Michel-Angelo's Letztem Gericht, dem geübten Künstlerauge die Schönheit des Originals nicht ganz verhüllen, aber der Kunstfreund will diese nicht einzig ahnen, er wünscht sie in ursprünglicher Schöne und Klarheit wiederzufinden.

Hat also eine Idee und ihre Composition durch das Medium des Formschnittes oder des Kupferstiches das Gewand des Kunstdruckes angenommen, dann wird der Kunstkenner als Fachmann seinen kritischen Blick auf diesen

übertragen, um über die Schönheit und künstlerische Vollendung desselben ein zutreffendes Urtheil zu fällen.

Wir wollen uns also jetzt eingehend mit jenen Eigenschaften beschäftigen, welche ein Kunstblatt besitzen muss, um einen Anspruch auf Schönheit und Kunstwerth erheben zu können. Bei Betrachtung und Beurtheilung der inneren Schönheit eines Kunstwerkes standen wir mit dem Kunstfreund überhaupt auf dem allgemeinen Standpunkte des Kunstästhetikers. Hier aber trennen sich unsere Wege und wir lösen von dem grossen Reichthum der verschiedenen Kunstformen die Erzeugnisse des Kunstdruckes ab, um uns speciell mit den Anforderungen an ihre äussere Schönheit zu beschäftigen. In erster Linie ist es die Platte, die unsere Berücksichtigung erheischt, dann der Abdruck von derselben und endlich der Zustand der Erhaltung, in welchem ein Abdruck in unsere Hände gelangt. Wir untersuchen also:

1. die Schönheit der Platte,
2. die Schönheit des Abdruckes, und endlich
3. die Schönheit der Erhaltung eines Blattes.

1. Die Schönheit (künstlerische Vollendung) der Platte.

Eine Hauptbedingung für den wahren Kunstwerth einer Platte ist die genaue und richtige Uebertragung der Zeichnung (Composition) auf dieselbe und eine zweckmässige Ausführung von Licht und Schatten.

Wir haben bei Aufzählung der verschiedenen Arten des Kunstdruckes darauf hingewissen, welche Wirkung eine jede Art erzielen kann und erreichen will. Im Allgemeinen kann man den doppelten Zweck angeben, entweder eine Zeichnung oder ein Gemälde wiederzugeben. Der erste Zweck, eine Zeichnung (sei es eine Feder-, Blei-, Kreide- oder Tuschzeichnung) zu reproduciren, wird

mit dem Holzschnitt, mit der Radirung, Crayonstich, Aquatinta oder Schabkunst erreicht, der andere, ein Gemälde wiederzugeben, vermittelst des farbigen Stiches und der Schabkunst.

Was nun zunächst den Holzschnitt anbelangt, so trägt er in seiner künstlerischen Vollendung ganz das Gepräge einer mit sicherer und kräftiger Feder ausgeführten Zeichnung. Natürlich müssen wir hier die Holzschnitte in frühesten Abdrücken zur Hand nehmen, denn da das Holz weich ist, so wird es bei öfterem Abdruck bald platt gedrückt, wodurch die Linien ihre ursprüngliche Klarheit und Schärfe einbüssen. Um das Auge zu üben und das Urtheil zu schärfen, betrachte man die xylographischen Werke, welche die Namen berühmter Meister, wie Dürer, Cranach, Holbein tragen. Insbesondere machen wir aufmerksam auf Dürer's grosse Passion und Leben der Maria im 1. Zustande vor dem Text auf der Rückseite und auf die Madonna vom Jahre 1518 desselben Meisters, auf die h. Familie mit den tanzenden Genien von L. Cranach, sowie auf Probedrücke des Todtentanzes von H. Holbein.

Die Schönheit der Aquatintamanier, des Farbendrucks, der Crayonmanier wird man bald herausfühlen, wenn man bei Betrachtung von Blättern, die auf die angegebene Weise ausgeführt sind, sich unwillkürlich und klar den Charakter der ihnen zu Grunde liegenden Zeichnung (Tusch oder Sepia, Blei oder Aquarell) vorstellen kann. Manche solcher Blätter sind mit einer Virtuosität ausgeführt, dass leicht Täuschung eintreten kann, besonders wenn die Randlinie der Platte weggeschnitten ist, und sind oft erfahrene Kunstkenner verleitet worden, solche Blätter in die Mappen von Handzeichnungen einzulegen.

Zum Studium über Aquatinta und Crayonmanier em-

pfehlen wir das Werk von Rich. Earlom: Liber veritatis, in welchem die getuschten, mit Blei oder Sepia ausgeführten Landschaftsstudien des Cl. Gelée mit grosser Meisterschaft und Treue reproducirt erscheinen.

Man sehe ferner das schöne, seltene und sehr interessante Werk des Ploos van Amstel, sowie des englischen Capitäns Will. Baillie durch, in welchen die verschiedensten Arten von Handzeichnungen mit grosser Vollendung und täuschender Wahrheit auf die Kupferplatte übertragen sind. Auch R. Weigel's Werk: „Nachbildungen von Handzeichnungen“ ist sehr instructiv und zeigt uns, dass diese Kunst in unserer Zeit keineswegs Rückschritte gemacht hat.

In Bezug auf den älteren Farbendruck von Kupferplatten bieten die seltenen Blätter von Le Blon, Lasinio, d'Agoty entsprechenden Stoff zum Studium.

Die Schönheit der Radirung ist bedingt durch eine freie Behandlung der Nadel, die auch in den tiefsten Schatten noch eine Art von Transparenz oder Helldunkel erlaubt, sowie durch eine aufmerksame Aetzung, indem die Platte nach Maassgabe des Gegenstandes in allen Theilen den gehörigen Grad der Vertiefung der radirten Linien erhalten hat; das zu wenig macht den Abdruck mager und matt, das zu viel lässt die Linien ineinander fliessen, wodurch Flecke entstehen.

Als Muster der freiesten und geistreichsten Behandlung der Nadel bleibt immer Rembrandt, und so viele Nachahmer er auch bis in die neueste Zeit hatte, so hat ihn noch keiner erreicht. Auch W. Hollar ist der reinen, vortrefflichen Aetzung wegen zu rühmen, sonst stehen holländische Radirer des 17. Jahrhunderts obenan und übertreffen die Künstler anderer Schulen. In früherer Zeit waren die Malerradirer bemüht, mit der Nadel gleichsam zu malen, ihren Werken eine malerische Harmonie zu

geben. In neuerer Zeit glaubt man Rembrandt zu erreichen, indem man sich einer gewissen Nachlässigkeit befleissigt, die geistreich sein soll. Um mehr Abdrücke zu erzielen, verätzt man oft die Platte, wodurch die Schatten oft zu einem Fleck zusammenschmelzen, was störend und unangenehm wirkt. Besonders einzelne französische und englische Radirer der Neuzeit leisten darin Grosses, was indessen ihre Werke keineswegs schöner macht.

Die Schönheit der Schabkunst hängt von dem Korn und von einer geübten Handhabung des Schabeisens ab. Das Korn ist die Rauhigkeit, welche die Platte durch die Wiege erhält. Je gleichmässiger diese auf der Platte hervorgebracht ist, desto feiner und künstlerischer lässt sich mit dem Schabeisen das richtige Verhältniss zwischen Licht und Schatten ausführen. In früherer Zeit ging bei der Unvollkommenheit der Instrumente diese Arbeit etwas schwer; man bemerkt auch, besonders beim Uebergang vom Schatten zum Licht, an Platten (und auch ihren Abdrücken) aus der ersten Zeit dieser Kunst den unregelmässigen Gang der Wiege, so auf Blättern von Eltz, Fürstenberg, Prinz Ruprecht, der sich erst später seine Platten von W. Vaillant vorbereiten d. h. graniren liess.

Vollkommener ist die Granirung bereits bei A. Blooteling, den beiden Verkolje und ihren Nachfolgern, wesentlich verbessert wurde sie von den Engländern, wie Th. Frye, J. Smith, Will. Pether, Mac-Ardell, Earlom u. s. f. Die englischen Schabkünstler zeigen auch bereits eine ungemeine Fertigkeit in der Handhabung des Schabeisens, so dass man auf dem Blatte eine Thätigkeit dessen gar nicht wahrnimmt, so weich tönten sich Licht und Schatten ab.

Die höchste künstlerische Vollendung kann die Platte durch den Grabstichel erlangen, sei es, dass der Kupfer-

stecher eine ausgeführte Zeichnung (Cartonstich) oder ein fertiges Gemälde (malerischer Stich) nachbilden wollte.

Die Schönheit des Cartonstiches ist in der exacten Zeichnung der Umrisse und in der geschmack- und maassvollen Anlegung der Schatten zu suchen. Bei aller Strenge der Zeichnung muss aber doch Freiheit und lebensvolle Bewegung das Ganze durchdringen. Von alten Meistern dieser Gattung ist hier besonders Marc-Anton und seine Schule hervorzuheben, in neuester Zeit haben Sam. Amsler und Thäter Vorzügliches im Cartonstich geleistet, letzterer besonders nach den Fresken des P. v. Cornelius.

Beim malerischen Kupferstich concentriren sich viele Bedingungen, von deren Erfüllung die Schönheit der Platte abhängt. Jeder einzelne Theil eines Gemäldes, welcher im Stich auf die Platte übertragen werden soll, erfordert eine eigene und ausführliche Behandlung; anders muss die Carnation, anders Haare, Kleiderstoffe, Pelzwerk, Luft, Bäume, Steine, Metall oder Erdreich behandelt werden. Nur jener Kupferstich kann eines beifälligen Urtheils gewärtig sein, bei dessen Ausführung der Künstler auf Grundlage eingehender Studien und wohldurchdachter Technik jeden Gegenstand auf eine ihm entsprechende und ihn charakterisirende Weise behandelt hat. Eine richtige Zeichnung und eine bis ins Kleinste mit dem Original gleichen Schritt haltende Harmonie setzen wir natürlich voraus.

Der Kupferstecher darf also auf seiner Platte nicht Alles mit gleichen Linien oder Strichen, mit gleichmässiger Lage der Schraffirungen, mit gleicher Anzahl von Strichlagen ausarbeiten, wodurch eine langweilige Monotonie entstehen würde; er muss vielmehr, dem im Bilde dargestellten Stoffe sich anbequemend, jene Art der Behandlung wählen, welche zur natürlichen Darstellung des betreffenden Stoffes die zweckdienlichste ist. Uederdies muss der Kupfer-

8*

stecher wissen, dass er von der Farbe des Gemäldes abstrahirt, also durch eine Art künstlerischer Täuschung mit entsprechenden Mitteln die Farbe eines jeden einzelnen Stoffes ersetzen muss.

Der nach allen Regeln der Kunst vollendete Kupferstich ist also ein Ergebniss vielfacher und combinirter geistiger Arbeit, die, einmal gelungen, um so ehrenvoller ist, als der Künstler mit verhältnissmässig wenigen, gleichartigen Instrumenten arbeitet und zur Verfügung nur Punkte, Striche und Linien hat. Aber der wahre Künstler wird das richtige Instrument wählen, um die erforderliche Tiefe und Breite den Linien zu geben; er wird, die Wirkung eines jeden Striches berechnend, gerade oder ovale, reine oder rauhe, freie oder steife Linien, konisch zugespitzte oder dünne Strichelchen, feine oder starke Punkte wählen, um jeden Gegenstand seiner Natur angemessen zur Darstellung zu bringen. Bartsch, Anleitung, I. 85, giebt eine genaue Anweisung, wie Carnation, Haare, Pelzwerk, Kleiderstoffe u. s. w. vom Kupferstecher entsprechend behandelt werden sollen.

Will man in dieser Hinsicht sein Auge üben, um sein Urtheil zu schärfen, so ist ein fleissiges Beobachten der vorzüglichsten Grabstichelblätter, wie sie von grossen Meistern aller Schulen der Nachwelt hinterlassen wurden, zu empfehlen.

Eines besonderen Umstandes muss hier noch erwähnt werden. Eine Rede kann nach allen Regeln der Rhetorik ausgearbeitet und vorgetragen sein, und dennoch kalt lassen. Ebenso kann ein Kupferstich allen Anforderungen der Kunsttechnik entsprechen, kann glatt und regelrecht in allen seinen Theilen erscheinen, ohne das lobende Urtheil eines vollendeten Kunstwerkes zu verdienen. So sind z. B. die Blätter von Bause so zierlich gestochen, dass man dem Künstler die Meisterschaft des Grabstichels nicht ab-

sprechen kann; und dennoch stellt sie das einstimmige Urtheil des Kunstsammlers nicht hoch und zahlt man selbst für erste Abdrücke keine grossen Preise. Ein Beweis, dass man ihren Kunstwerth nicht hoch anschlägt. Auch bei den Blättern eines Wille oder R. Strange drängt sich ein ähnliches Gefühl vor. So zierlich, so vollendet als Kupferstich auch jedes Blatt ist, im Ganzen zeigt sich doch eine vornehme Kälte, eine langweilige Monotonie. Man muss eben bei einem künstlerisch vollendeten Kupferstich neben der mechanischen Arbeit, der geschicktesten Führung der Instrumente noch etwas Höheres, Unwägbares und Unsichtbares erwarten und voraussetzen; es ist die geistige Weihe, der künstlerische Genius, der den Stich zu einem vollendeten Kunstwerk fördert. Wer uns Raphael's Madonna di S. Sisto auf die Platte so übersetzt, dass man bei Betrachtung eines Abdrucks derselben in diesem dieselbe Erhabenheit und Harmonie wie am Original wahrnimmt und empfindet und in dieselbe weihevolle Stimmung versetzt wird, den das Original in uns erweckt hat, ist ein ebenso grosser Meister, wie der Maler selbst; er hat dem Maler das geheimnissvolle Etwas, das wie das Feuer ins Unendliche vervielfacht werden kann, ohne von seiner Natur oder Fülle etwas zu verlieren, entliehen und es auf einem ganz neuen Wege zur äusseren Erscheinung gebracht.

2. Die Schönheit des Abdrucks.

Ein geübter Drucker hat es in seiner Gewalt, die Platte so zu behandeln, dass der Abdruck den Stich in seiner ganzen Vollkommenheit wiedergiebt. Um diese Vollkommenheit des Abdruckes zu erzielen, muss der Drucker auf die Intentionen des Künstlers vollständig eingehen, und bei der Färbung der Platte (mit der Schwärze) sowie beim Drucke derselben so verfahren, dass nichts mehr und nichts

weniger auf dem Abdruck erscheint, als der Stich auf der Platte enthält.

Die Schönheit des Abdruckes wird also im vollkommenen Abdruck der vom Künstler hergestellten Platte in derjenigen Vollendung bestehen, wie der Stecher sich am Schlusse seiner Arbeit einen Abdruck seiner Platte vorgestellt hat. Jede Linie und jeder Punkt, den die Platte enthält, muss beim Abdruck zur Geltung kommen; die Uebergänge vom Schatten zum Lichte müssen ebenso weich auf dem Blatte erscheinen, wie sie auf der Platte hergestellt sind, und wie der Künstler auch in den tiefsten Schatten noch eine Art Durchsichtigkeit gelassen hat, so muss auch der Abdruck in denselben Theilen bei aller Sättigung der Farbe transparent erscheinen. Zu viel Schwärze, welche die Linien verschwimmen lässt, bildet Flecke und macht das Blatt unruhig. Ein solcher Abdruck kann kein genauer, den Intentionen des Künstlers entsprechender Interpret seiner Platte sein.

Die sorgfältigste sachgemässe Behandlung der Platte von Seiten des Kunstdruckers vorausgesetzt, werden wir also jenen Abdruck schön und werthvoll nennen, der uns die Arbeit des Stechers in ihrer Ursprünglichkeit getreu wiedergiebt.

Jeder Abdruck von derselben Platte (fügen wir hinzu, von demselben Kunstdrucker besorgt) müsste als Wiederholung derselben Bedingungen einen gleichen Grad von Schönheit und Kunstwerth besitzen.

Dem ist aber nicht so, da wir hier mit materiellen Kräften zu rechnen haben, die sich mit der Zeit bei öfterer Wiederholung ihres Gebrauchs abschwächen und abnützen.

So wird der Holzstock seiner Natur nach durch wiederholten Druck platt gedrückt, so dass die erhabenen Linien der Zeichnung auf demselben nicht mehr die ursprüng-

liche Schärfe und Reinheit besitzen, da sie breiter werden. Die Wirkung, den der oft wiederholte Druck auf den Holzstock hervorbringt, zeigt sich natürlich auch beim Abdruck. Der Holzstock ist ferner der Gefahr ausgesetzt, einen Sprung mit der Zeit zu erhalten. Die Spuren desselben gehen natürlich auch auf den Abdruck über, der dann in einer Gestalt erscheint, wie ihn der Künstler nicht im Sinne hatte; denn eine lichte Linie, wie sie der Plattensprung erzeugt und die Schatten und Conturen der Darstellung durchschneidet und unterbricht, gehört nicht in die Intention des Künstlers, ebenso wenig als die lichten Punkte, die oft so störend in den beschatteten Stellen späterer Abdrücke von Holzstöcken erscheinen und von den Wurmlöchern herrühren, da der Holzstock in Folge der Zeit leicht eine Beute der Holzwürmer wird.

Auch die Kupferplatte nützt sich ab, indem durch wiederholten Druck der Presse die glatte Oberfläche der Platte in die Breite derart gedrängt wird, dass sie sich, und zwar ungleichartig, in die Fugen oder Furchen der Punkte und Striche des Stiches drängt, die Tiefe und Reinheit der Linien beeinträchtigt, zarte Arbeiten ganz vertilgt und so die Harmonie des Ganzen stört.

Bei geschabten und gepunzten Kupferplatten geht durch den Druck die Harmonie und die Stärke noch früher verloren wie bei Grabstichelarbeiten, bei denen der Stich in die Platte mehr vertieft ist. Wer aus dem I. Abschnitt sich die Manipulationen ins Gedächtniss zurückruft, wie die verschiedenen Arten von Stichen hervorgebracht werden, wird den Grund dieser schnellen Abnützung der Platte leicht einsehen. Der frühesten Abschwächung sind die Arbeiten mit kalter Nadel ausgesetzt, da hier der Künstler die schwache Spur eines zart arbeitenden Instrumentes hinterlassen hat.

Aus dem Gesagten ergiebt sich also als allgemeine Regel: Ein Abdruck zeigt uns nur dann die genaue Arbeit des Künstlers in ihrer Vollständigkeit und Vollkommenheit, hat also folgerichtig nur dann Anspruch auf Schönheit und Kunstwerth, wenn er von einer noch nicht durch öfteren Abdruck abgenützten Platte abgenommen ist. *Je früher der Abdruck ist, den ein Holzstock oder eine Kupferplatte geliefert hat, desto besser ist er.*

Diese Priorität des Abdruckes, welche uns nun beschäftigen soll, kann aus inneren und äusseren Merkmalen erkannt werden.

a. Die innere Beschaffenheit des Kunstdruckes weist darauf hin, ob wir einen Abdruck des früheren oder späteren Zustandes der Platte vor uns haben. Einen alten (früheren) Abdruck vom Holzstock werden wir leicht beurtheilen können. Die Linien eines solchen sind dünn, scharf, die Kreuzstrichlagen durchsichtig; bei späteren Abdrücken sind die Linien ungleichartig breiter, die Schatten bilden undurchsichtige Flecke, oft ist die Randlinie unterbrochen, da sie auf der Platte am leichtesten ausspringt, man bemerkt Spuren des Plattensprunges und der Wurmlöcher. Man vergleiche zur Uebung Albr. Dürer's Holzschnitte, z. B. die grosse Passion, das Leben Mariae in Abdrücken vor dem Text, mit Abdrücken, welche Text auf der Kehrseite haben (und noch schön sind) und mit Abdrücken, die in späterer Zeit ohne Text abgezogen wurden.

Bei Kupferstichen weist die Reinheit der Linien, die Durchsichtigkeit und Harmonie der Schattenpartien auf einen früheren Abdruck hin. Man glaube ja nicht, dass tiefe Schwärze stets ein Merkmal eines früheren Abdruckes sei. Neue Abdrücke von einer retouchirten Platte zeigen gerade oft die tiefste, freilich unmotivirte und harmonie-

lose Schwärze. Die Priorität und darum auch der Werth eines Kunstblattes ist gerade in der feinen und weichen Durchsichtigkeit zu suchen, die bei aller Kraft der Farbe doch alle Strichlagen zur Geltung kommen lässt. So haben die frühesten Abdrücke von den noch nicht abgenützten Platten eines Waterloo, Everdingen u. s. w. einen zarten, silberfarbigen Ton, der von Kunstsammlern besonders geschätzt wird.

Bei der Beurtheilung der Priorität muss man untersuchen, ob alle, auch die feinsten Linien, gehörig ausgedrückt sind. Bei Grabstichelblättern sehe man insbesondere auf die Uebergänge vom Schatten zum Licht, wenn man den Zustand des Abdruckes bestimmen will. Bei frühesten Abdrücken ist der Uebergang zart, allmählich und weich sich abtönend, bei späteren Abdrücken bricht der Schatten plötzlich oder ungleich ab, da die feinen, oft mit der kalten Nadel hervorgebrachten Uebergangstöne durch öfteres Abdrucken verschwunden sind, während die gestochene Schraffirung des tiefen Schattens noch wenig gelitten hat. Es ist instructiv und zum Studium sehr erspriesslich, einen früheren und späteren Abdruck von derselben Platte zu vergleichen, z. B. Blätter von Marc-Anton und seinen Schülern, von Aug. Carracci und Anderen mehr. Oft wäre man versucht, in den beiden Exemplaren Abdrücke zweier verschiedener Platten zu vermuthen, so verändert erscheint ein Abdruck einer abgenützten Platte.

Auch bei Radirungen bieten Arbeiten der kalten Nadel, wenn sie angewendet worden sind, bei Landschaften Wolkenpartien und Hintergründe einen Anhaltspunkt zur Bestimmung eines früheren oder späteren Abdruckes, weil auch diese nur mit kalter Nadel ausgeführt sind, oder einer schwächeren Aetzung unterworfen waren, also früher verschwinden. Bei Radirungeu deutet auch Plattenschmutz

auf einen frühen Abdruck hin, da der Abdruck von einer Platte genommen wurde, bevor diese gereinigt war, um Abdrücke für den Kunsthandel zu liefern. Auch der Schmutz des von der Platte nicht entfernten Grates weist auf frühere Abdrücke hin. Solche gratige Abdrücke von Platten berühmter Künstler werden oft sehr hoch gezahlt, da man sie, wenn sonstige Merkmale nicht das Gegentheil beweisen, für Probedrücke nimmt.

Bei Blättern, die von einer Platte stammen, welche mit dem Grabstichel in Verbindung mit der Radirnadel hergestellt wurde, treten in späteren Abdrücken die gestochenen Arbeiten schroff neben der geschwächten oder theilweise verschwundenen Aetzung hervor, wodurch die Harmonie des Ganzen gestört wird. Eine Arbeit des Grabstichels hält nämlich länger und mehr Abdrücke aus als eine Radirung.

Bei Schabkunstblättern fehlt in späteren Abdrücken, wenn die Platte bereits abgenützt war, in den Schattenpartien die sammtartige Tiefe, die Formen verlieren ihre bestimmten Umrisse und wenn die Zeichnung vor der Granirung auf die Platte vorgeätzt wurde, so drängt sich diese Aetzung störend vor.

Auch das Papier, darauf die Blätter gedruckt sind, kann einen Anhaltspunkt bieten, um die Priorität des Abdruckes zu bestimmen. Finden wir ein Blatt auf ein Papier gedruckt, welches erst lange nach dem Tode des Künstlers in Gebrauch kam, so kann hier offenbar nur von einem neueren Abdruck die Rede sein. Ein alter Abdruck eines Rembrandt'schen oder Dürer'schen Blattes auf Maschinenpapier wäre ein Anachronismus. Ist hingegen ein Blatt auf einem Papier abgedruckt, welches in der Zeit der Entstehung der Platte bekanntlich im Gebrauch war, so gehört ein solcher Abdruck höchst wahrscheinlich auch der ersten Periode

der Benützung der Platte an, aber eine Nothwendigkeit ist es keineswegs, da die abgenützte Platte hundert und zweihundert Jahre später auf demselben Papier hätte abgedruckt werden können, indem sich bis auf den heutigen Tag Papiere des 16. und 17. Jahrhunderts hier und da vorfinden.

Auf diesem Wege der Untersuchung kommt man nur zu der Erkenntniss, ob ein Abdruck überhaupt ein älterer oder neuerer sei. Mit dieser allgemeinen Kenntniss stellt sich aber der Forscher und Sammler nicht zufrieden, er will vielmehr über die allmälig fortschreitende Veränderung, die eine Platte an ihren Abdrücken zurücklässt, einen sicheren und untrüglichen Nachweis haben. Diesen können ihm nur die äusseren, accidentellen Merkmale, welche nach künstlerischem Abschluss der Darstellung auf der Platte dieser beigefügt oder von ihr entfernt werden, bieten. Jede solche Veränderung an der Platte ist natürlich auch am Abdruck derselben ersichtlich.

b. Diese äusseren Merkmale enthalten gleichsam die Geschichte der Platte und ihres Abdruckes. Durch Hinzufügung oder Wegnahme solcher Merkmale an der Platte kommt diese immer in einen neuen Zustand; jeder Abdruck des einen Zustandes unterscheidet sich vom Abdruck eines anderen Zustandes. So entstehen Abdrucksverschiedenheiten, die man auch Abdrucksgattungen oder Abdruckszustände *(états)* nennt.

So gehen also neben jeder Platte und ihrem Abdruck ausser der allmäligen Abschwächung der Arbeit, wie wir im vorigen Absatz gezeigt haben, unterscheidende Merkmale einher, die uns einen sicheren Anhaltspunkt über die Priorität des Abdrucks darbieten.

Die Kenntniss der verschiedenen Arten von Veränderungen, wie sie auf der Platte und ihrem Abdruck überhaupt vorkommen können und vorzukommen pflegen, ist

für den Kunstkenner wie für den Kunstsammler unentbehrlich.

Wir müssen hier betonen, dass es für solche Verschiedenheiten oder wechselnden Zustände keine allgemein gültige, feststehende Regel gebe. Nicht alle Erzeugnisse des Kunstdruckes sind nach einer und derselben Schablone in verschiedene Zustände in einer bestimmten Reihenfolge übergegangen; manches Blatt ist nur in Einem Zustande bekannt, während ein anderes 4, 9, ja 15 Abdrucksverschiedenheiten erfahren hat. Auch die Art der Veränderung variirt bei den meisten Kunstblättern, wie uns Monographien über Werke einzelner Künstler und Handbücher für Kupferstichsammler belehren. Die Künstler haben auch nicht bei allen ihren Platten eine gleichartige Aenderung des Zustandes eintreten lassen. —

In welcher Reihenfolge die Zustände einzelner Blätter sich ablösen, darüber geben die einschlagenden Handbücher Aufschluss. Hier können wir nur hervorheben, welche Verschiedenheiten ein Blatt durch Veränderungen an der Platte überhaupt erfahren kann. Wir geben sie in ihrer natürlichen Folgenreihe.

1. Aetzdruck. Wenn der Radirer die geätzte Platte, wie sie unter dem Einflusse des Scheidewassers entstanden ist, abdruckt, so gewinnt er einen reinen Aetzdruck. Da aber dieser nicht immer zur Zufriedenheit des Künstlers ausfällt, indem einzelne Stellen nicht ätzen wollten, oder fehlerhafte Stellen gedeckt werden mussten, um vor dem Scheidewasser gesichert zu sein, wodurch Lücken auf der Platte entstehen, so muss diese ausgebessert oder fertig und zum Abdruck fähig gemacht werden. Der Künstler überarbeitet sie also mit kalter Nadel oder dem Grabstichel (zuweilen durch neue Ueberarbeitung mit der Nadel und der Aetzung), giebt den Schattenpartien mit dem Grab-

stichel besseren Halt und tiefere Kraft oder bringt mit der Roulette eine ansprechende Harmonie hervor.

Jeder reine Aetzdruck geht natürlich allen diesen Ueberarbeitungen und Zusätzen voran; diese können auf dem Blatte nach und nach mehr oder weniger Abdruckszustände hervorbringen.

Es geschieht zuweilen, dass die Radirung durch schlechte oder schwache Aetzung verdorben wird und erst durch Nachätzung und Zusammenstimmung eine Form erhält, in welcher sie der Künstler aus der Hand geben mag.

Aetzdrücke von Platten berühmter Radirer, besonders der holländischen Schule, werden von Kunstfreunden sehr hoch geschätzt und theuer bezahlt, um vieles theuerer, als die vom Meister durch weitere Arbeiten vollendeten, und zwar nicht allein die gelungenen, sondern auch die fehlerhaften, durch Aetzung verdorbenen. Hier stehen Kunstsammler mit der Logik und der Intention des Künstlers in grellem Widerspruch. Die Logik würde verlangen, dass ein vom Künstler vollendetes Blatt, welches seiner Intention entspricht und dessen Zufriedenheit besitzt, höher im Kunst- und Geldeswerthe stehe, als ein noch nicht fertiges oder misslungenes. Aber der Kunstsammler umgeht die logische Forderung und stellt sich auf den Standpunkt der Seltenheit. Der Künstler hat offenbar nur einen oder wenige Abdrücke gemacht, um zu sehen, welche Wirkung die Platte habe; kam neue Arbeit auf diese, so war ein Aetzdruck nicht mehr möglich. Und so wird dieser zufällige Umstand, die Seltenheit einer Sache, höher geschätzt als das vollendete Kunstwerk.

Freilich lässt sich auch Manches zu Gunsten der Kunstfreunde im Gegensatz zum Künstler sagen. Nicht immer hat der Künstler durch Hinzufügung neuer Arbeiten seine Platte künstlerisch verbessert, zuweilen im Gegentheil ver-

schlechtert, indem er den feinen Hauch, der selbst über einer schwächeren Aetzung ausgebreitet ist, mit einigen harten Grabstichellinien zerstörte.

Deshalb haben Aetzdrücke von Boissieu, Waterloo, v. Everdingen, van Uden, D. Teniers, Dusart, C. W. E. Dietrich, G. F. Schmidt und anderen Radirern mit vollem Rechte einen höheren Geldwerth, als die von der überarbeiteten Platte, weil sie auch einen grösseren Kunstwerth haben.

Die Original-Radirungen, welche van Dyck für die bekannte Inconographie geliefert hat, wurden stets hoch geschätzt und standen in höherem Werthe als die nach seiner Zeichnung von anderen Stechern für dieselbe Sammlung von Bildnissen ausgeführten Blätter. Bei einigen dieser Originalplatten hat van Dyck nur den Kopf radirt; die Hände, der Körper, der Grund wurden später von den Stechern seiner Schule hinzugearbeitet. Abdrücke der ersten Art, wo nur die radirte Arbeit van Dyck's zu sehen ist, haben bei Kunstsammlern einen sehr hohen Werth; wie wir glauben, hat auch hier das Unvollendete mit Recht einen Vorzug vor dem Vollendeten, da das erstere uns den reinen Gedanken des Künstlers in seiner unangetasteten Originalität zeigt.

Die Kupferstecher der neuen Zeit ätzen sich oft die Platte vor, d. h. sie radiren die Umrisse der zu stechenden Darstellung nebst leichter Angabe der Schattenpartien, ätzen dann leicht, um auf Grundlage des Aetzdruckes die Darstellung mit dem Grabstichel auszuarbeiten. Die leichten Arbeiten der Radirnadel verschwinden dann unter den Arbeiten des Grabstichels. Von dem vorbereiteten Aetzdruck pflegt der Künstler zuweilen einen oder einige Abdrücke zu machen. Solche Aetzdrücke haben zwar ein gewisses Interesse, besonders für angehende Kupferstecher,

besitzen aber bei Kunstsammlern keinen hervorragenden Kunstwerth, da sie der Harmonie entbehren, keinen rechten Totaleindruck machen und nur als Erleichterung der Arbeit vom Künstler zu dem Zwecke gemacht werden, um gleichsam wie ein Situationsplan bei der Ausführung zu dienen.

2. Unvollendeter Probedruck. Wenn der Kupferstecher seine Platte zum Theil in einzelnen Partien in's Reine gearbeitet hat, so wünscht er die Wirkung seiner Arbeit auf dem Papiere zu sehen, um damit einen Regulator für weiteres Vorgehen zu gewinnen. Er lässt also von seiner nur theilweise fertigen Platte einen oder einige Abdrücke abziehen. Diese heissen unvollendete Probedrücke. Da nur wenige gemacht werden, so mancher auch noch im Atelier des Stechers zu Grunde geht, so erklärt sich ihre Seltenheit. Es kann verschiedene Arten von unvollendeten Probedrücken von einer Platte geben, wenn nämlich auf einem die Arbeit noch weniger, auf dem anderen weiter vorgeschritten ist. So finden sich verschiedene unvollendete Probedrücke von R. Morghen's Transfiguration, in neuester Zeit hat E. Mandel sein Blatt: van Dyck's Portrait vom Aetzdruck bis zur vollendeten Platte in diversen unvollendeten Stadien der Arbeit abgedruckt. Die ganze ununterbrochene Reihe der Nacheinanderfolge aller Probedrücke und Abdruckszustände dieses Blattes befindet sich, wohl als Unicum, im Berliner Kupferstichcabinet.

Dergleichen unvollendete Probedrücke haben strenge genommen keinen solchen Kunstwerth, wie die von der vollendeten Platte, doch sind sie für Kupferstecher von Interesse, so wie sie auch einen historischen Werth haben, indem sie uns zeigen, wie der Künstler seine Arbeit begonnen und fortgesetzt hat. Dass sie stets selten sind, ergiebt sich aus dem Gesagten.

Wenn auch unvollendete Probedrücke neuerer Künstler in keinem ausserordentlichen Geldwerthe stehen, so werden solche unfertige Arbeiten alter berühmter Künstler sehr hoch geschätzt, so z. B. die beiden unfertigen Abdrücke von Dürer's Adam und Eva, ein gleicher vom grossen Satyr, in der Albertina zu Wien. Auch Berlin besitzt von B. Beham B. 10 den h. Christoph, wo nur die beiden Figuren fertig sind, während die ganze Landschaft fehlt.

3. Vollendeter Probedruck. Glaubt der Künstler mit seiner Arbeit fertig zu sein, so will er sich überzeugen, wie der Gesammteindruck derselben sich im Abdruck auf Papier zeige. Er lässt also einige Abdrücke für sich abziehen und entscheidet dann, ob die Arbeit wirklich vollendet sei oder noch einiger Correcturen bedarf.

Diese Probedrücke, besonders wenn sie von berühmten Hauptblättern herrühren, haben bereits ihren eigentlichen Kunstwerth, da die ganze Darstellung vollendet ist und also als ein Ganzes erscheint. Da ein solcher Abdruck nicht für den Kunsthandel, sondern nur für den Künstler gemacht wurde, so nennt man ihn auch *épreuve d'artiste.*

4. Remarque-Abdruck. Die Vorstellung ist vollendet und der Abdruck eignet sich zur Herausgabe im Kunsthandel. Die fabelhafte Gier der Sammler, die frühesten Abdrücke zu besitzen, hat in der Neuzeit zu der Erfindung geführt, die allerersten Abdrücke durch irgend ein Merkmal (remarque) kenntlich zu machen, wodurch sie sich von späteren unterscheiden. Diese Merkmale können verschieden sein und entweder in der Darstellung selbst oder im Rande derselben angebracht sein. Im ersteren Fall werden gewöhnlich kleine, nicht besonders ins Auge fallende Stellen weiss gelassen, z. B. das Schüsselchen auf R. Morghen's Letztem Abendmahl. Im zweiten Fall radirt der Künstler irgend eine Kleinigkeit, einen Kopf, eine

Figur, ein Bäumchen u. s. w. in den Rand. Man nennt solche im Rande vorkommende, nicht zur Darstellung der Platte gehörige Gedankenspäne und Spielereien des Künstlers: Einfälle. Später werden sie weggeschliffen. Wo sie also auf dem Blatte vorkommen, bedeuten sie einen Remarque-Abdruck, einen Abdruck vor der Reinigung der Platte. Solche Einfälle kommen oft auf Blättern von Dan. Chodowiecki vor; in neuester Zeit hat E. Mandel fast bei allen seinen Hauptblättern Einfälle angewendet. Bei Kupferstechern der Gegenwart kommen sie fast immer vor. In früherer Zeit nahmen Nadel- und Grabstichelproben im Rande die Stelle der Einfälle ein und liessen einen auf diese Art markirten Abdruck von einem späteren unterscheiden.

5. Abdruck vor aller Schrift. Er unterscheidet sich vom Remarque-Abdruck dadurch, dass das Merkmal in der Darstellung, die weiss gelassene Stelle, überarbeitet ist und der Rand von allen Einfällen befreit wurde. Zum Charakter dieser Abdrucksgattung gehört ferner der gänzliche Mangel einer jeden Schrift, indem Unterschrift, oder Titel des Blattes, der oder die Künstlernamen, die Adresse oder Angabe des Herausgebers und Druckers, auch zuweilen Schriften innerhalb der Darstellung fehlen; der Unterrand, der für diese Arten von Schriften bestimmt ist, erscheint ganz leer.

Eine Unterabtheilung in den Abdrücken vor aller Schrift kann bei manchen Blättern dadurch motivirt werden, dass ein Wappen (wenn es überhaupt vorkommt) noch nicht vorhanden ist; weshalb man dann Abdrücke vor aller Schrift *a)* vor dem Wappen und *b)* mit demselben unterscheidet.

Abdrücke vor der Schrift gehen Abdrücken mit der Schrift voran. Es ist aber die Folgereihe der Abdruckszustände nicht streng nothwendig, denn als Ausnahme von

der Regel kann ein früherer Abdruck eine Schrift haben, die später getilgt wird, so dass Abdrücke ohne Schrift in diesem Falle die späteren sind. Einzelne Kupferstiche zu Friedrich's des Grossen Werken (Prachtausgabe), welche nur als épreuves d'artiste in den Handel kommen, da Künstlern vor Verwendung der Platten zum Werke einige Abdrücke zugestanden wurden, tragen die Künstlernamen, während sie im Werke selbst ohne Schrift sind.

6. Abdrücke nur mit den Künstlernamen. In Catalogen findet man oft zur Bezeichnung der verschiedenen Abdruckszustände die Ausdrücke: ‚Vor aller Schrift' und: ‚Vor der Schrift'. Die letztere Bezeichnung soll den Sinn haben, dass zwar Künstlernamen bereits verzeichnet sind, aber die Unterschrift oder der Titel des Blattes noch fehle. Um Verwechslungen zu vermeiden, sollte man bezeichnender sagen: ‚Abdruck vor der Unterschrift', oder ‚Abdruck mit den Künstlernamen'. Bezeichnungen, wie: ‚Abdruck **vor aller Schrift**', nur mit gerissenen (radirten oder mit kalter Nadel geritzten) Künstlernamen — wie sie wirklich zuweilen in Catalogen vorkommen, sind als unlogisch zu vermeiden.

Ein Blatt kann einen, zwei oder drei Künstlernamen tragen. Ist der Stecher zugleich Erfinder der Darstellung, so kommt auf einem solchen Blatte nur ein Künstlername (der Stechername) vor und die Urheberschaft der Erfindung wird zuweilen durch den Beisatz: ‚in. inv. invenit' oder ‚del.' (delineavit) ausgedrückt. — Wenn zwei Künstlernamen vorkommen (bei Blättern, wo Erfindung und Stich zwei verschiedenen Personen angehören), so bezeichnet der eine den Erfinder (Maler oder Zeichner) und wird gewöhnlich links im Unterrande angebracht, der andere den Stecher, welcher rechts zu stehen kommt. Zuweilen kommen sie auch in der Darstellung vor. Es können, wie gesagt, auch

drei Künstlernamen vorkommen. Ein Stecher will z. B. nach einem Gemälde eines berühmten Meisters eine Kupferplatte stechen, das betreffende Gemälde ist weit vom Wohnsitze des Stechers entfernt, der sich also an Ort und Stelle von einem geübten Künstler eine Zeichnung nach dem Original-Gemälde ausführen lässt und dann nach dieser seinen Stich ausführt. Der Name des Zeichners, als des Dritten im Bunde, wird dann gewöhnlich in der Mitte des Unterrandes bemerkt. Alle Künstlernamen stehen in der Regel nahe an der Randlinie der Darstellung.

Bei Stichen nach Gemälden kann es auch zweierlei Abdruckszustände der eben besprochenen Gattung geben, indem sich zuerst auf dem Blatte nur der (meist gerissene) Name des Stechers vorfindet und erst bei einer Aenderung des Zustandes auch der Name des Malers (in diesem Falle sind meist beide gestochen) hinzutritt.

Die Künstlernamen kommen auf Kunstblättern auf eine zweifache Weise ausgedrückt vor, entweder als ausgeschriebene Worte oder unter Zeichen verborgen. Ist der Künstlername deutlich und vollständig ausgeschrieben, so kann über den Künstler kein Zweifel aufkommen. Zuweilen sind aber diese Namen uncorrect und falsch geschrieben und der Kunstforscher muss sich in Acht nehmen, dass er den Namen nicht in seiner verdorbenen Form für baare Münze nimmt. Es ist selbst erfahrenen Kunstschriftstellern passirt, dass sie, durch einen fehlerhaft bezeichneten Künstlernamen verleitet, in die Kunstgeschichte Künstler eingeführt haben, die nie existirten. Zuweilen kaben Künstler mit Vorbedacht ihren Namen nicht richtig angegeben, so z. B. Bodenehr durch Versetzung der Buchstaben nennt sich: Enhodbré.

Die auf Blättern nach Gemälden verzeichneten Malernamen sind ohne vorausgegangene Prüfung nur vorsichtig

aufzunehmen und können nicht als authentischer Beweis für die Autorschaft des angeführten Malers genommen werden, da sich der Kupferstecher leicht vom Besitzer des Bildes (oder von Catalogen der Museen) bestimmen liess, einen Malernamen unter sein Blatt zu setzen, wie er eben dem Besitzer gefiel oder wie der Catalog ihn enthielt. Porporati's Verstossung der Hagar wird nach der Unterschrift dem Anton van Dyck zugeschrieben; die Composition gehört aber dem Philipp van Dyck an.

Aeltere Meister haben sehr oft ihren Namen nicht ausgeschrieben, sondern entweder abgekürzt oder mit Initialen ihrer Namen (Tauf- und Familiennamen) oder durch andere Zeichen ausgedrückt. Was die erste Art anbelangt, so erleichtert sie das Errathen des Namens, während die anderen mehr oder weniger den Namen verbergen. Aug. Carracci hat sich z. B. zuweilen nur: Aug. Car. gezeichnet. Holbein erscheint auf Blättern von Hollar als H. Holb., Blooteling kürzte seinen Namen verschieden ab und erscheint zuweilen als A. Bloot., Sisto Badalocchio als Sis. Bad. u. s. w.

Die Bezeichnung des Namens mit den Initialen desselben kommt am öftersten vor. Entweder kommt nur ein einzelner Buchstabe vor oder es erscheinen mehrere Buchstaben neben einander, wie A. C. für Aug. Carracci, A. V. für Aug. Musis (Veneziano), C. W. E. D. für Dietrich, H. H. für H. Holbein u. s. f., oder die Buchstaben sind zu einer Figur verschlungen, zuweilen auch zwei Buchstaben zusammengezogen. Mögen die Buchstaben neben einander stehen, oder verbunden erscheinen, immer heissen sie Monogramme der Künstler. Unter Monogramm verstehen wir also die Bezeichnung des Künstlernamens durch einzelne Buchstaben, mögen diese getrennt neben einander stehen oder auf irgend eine Art zu einem Ganzen verflochten

erscheinen. Streng genommen müssten wir auch die abgekürzten Namen zu den Monogrammen rechnen, da sie ja auch den Namen nicht vollständig geben, aber der Ableitung des Wortes von *μονος* und *γραμμα,* was einzelne Buchstaben bedeutet, entsprechend, adoptiren wir das Wort nur für die angegebene Weise, den Namen wie ein Räthsel zu zeichnen.

Es giebt eine eigene Wissenschaft, die Monogramme zu deuten und sie auf den richtigen Träger desselben zu beziehen. Archivarische und sonstige kunstgeschichtliche Studien müssen hier den Wegweiser machen. Auf diese Art sind bereits sehr vielen Monogrammen die ihnen zu Grunde liegenden Künstlernamen vindicirt worden, doch ist die Arbeit noch keine abgeschlossene und es giebt noch sehr viele Monogramme, die auf vorzüglichen Kunstblättern stehen, deren Bedeutung bis jetzt nicht gefunden ist. Man kann mit Sicherheit sagen, dass überhaupt mehrere Monogramme stets unerklärt und die ihnen zu Grunde liegenden Namen nie erforscht sein werden. So das Monogramm P. vom Jahre 1451, E. S. vom Jahre 1464 und andere. Das Monogramm W deutet man gewöhnlich auf Wenzel von Olmütz, oder nach Thausing's Vorgang auf Wohlgemut; wenn man aber die reiche Anzahl der Blätter, die mit diesem Monogramm versehen sind, aufmerksam unter einander vergleicht, so wird man bald zu dem Resultat gelangen, dass man es hier mit mehreren Künstlern zu thun hat, die sich zufällig eines gleichen Monogramms bedienten.

Endlich haben alte Künstler ihren Namen auf Kunstblättern unter einem besonderen Zeichen verborgen und dieses Zeichen erscheint entweder isolirt oder auch mit Buchstaben verbunden. Man kann solche Zeichen nicht mehr recht Monogramme, sondern monogrammatische Zeichen nennen, die zuweilen eine Art Rebus bilden. So

bezeichnen sich die Künstler der Familie Hopfer mit einer Hopfenpflanze, L. Krug mit L. K. und einem kleinen Kruge; Hans Schäuffelin mit H. S. und einer kleinen Schaufel. Andere Zeichen stehen in keiner Beziehung zum Namen, oder ist diese Beziehung bis jetzt noch nicht erforscht, z. B. J. Duvet, der Meister mit dem Einhorn, oder Jac. Barbarj, der Meister mit dem Mercurstab. — Auch hier hat die Kunstwissenschaft noch nicht das letzte Wort gesprochen und es giebt noch so manche Rebuse oder monogrammatische Zeichen auf Blättern, die noch nicht errathen sind. Man benennt die Künstler in Handbüchern nach diesen Zeichen. So reden wir von einem Meister mit der Mausfalle, mit dem Würfel, mit dem Krebs, der Eichel, dem Anker.

Das Material zur Erforschung und Kenntniss der verschiedenen Monogramme ist sehr reich, doch jetzt erst, nachdem Bryan, Brulliot und Andere reichen Stoff geliefert haben, ist es in eingehender Weise in Nagler's Monogrammenlexicon behandelt worden. Die Arbeit ist durch den Tod Nagler's und Andresen's des Fortsetzers, unterbrochen worden und wurde endlich durch Claus, leider flüchtig, zu Ende geführt.

Ausserdem giebt es viele alte Kunstblätter, welche gar kein Monogramm oder sonstiges Zeichen tragen. Wo wenigstens eine Jahreszahl vorkommt, spricht man allenfalls von einem Meister, als ob ein unerklärtes Monogramm vorhanden wäre. Man kennt einen Meister vom Jahre 1458, 1464, 1480 u. s. f. Wo aber nicht einmal eine Jahreszahl einen Anhaltspunkt zur Benennung des Künstlers bietet, da bleibt nichts übrig, als von anonymen Blättern überhaupt zu reden, von denen wir viele besitzen, und die von Kunstschriftstellern allenfalls nach Schulen und den dargestellten Gegenständen in ein gewisses System gebracht werden.

Hierher gehören freilich keineswegs die unbezeichneten alten Blätter, deren Meister bereits durch Geschichte und Forschung bekannt geworden sind.

7. Abdruck mit der Schrift. In diesem Zustande trägt das Blatt den oder die Künstlernamen, sowie die Unterschrift, welche den Gegenstand der Darstellung bezeichnet. Es ist der fertige Abdruck, da hier nichts fehlt, was ein Kunstblatt nothwendig besitzen soll: den Gegenstand, die Bezeichnung und die Angabe des Urhebers desselben.

Doch kann es im Rahmen dieses Zustandes noch immer Variationen geben, welche frühere oder spätere Abdrücke mit der Schrift anzeigen. Die Schrift, welche im letzten Zustande, in ihrer Vollkommenheit, aus zwei oder mehreren Zeilen besteht, kann in einem früheren Abdruck aus nur einer Zeile bestehen oder aus weniger, wie im späteren Abdrucke. Bei Grabstichelblättern giebt es viele Beispiele dieses Vorgehens. — Oder die Schrift kann früher radirt, später gestochen sein (wie bei vielen Blättern von Earlom und anderen englischen Stechern) oder die Unterschrift ist offen, d. h. die Schattenstriche der Schrift bestehen aus zwei parallel laufenden Linien, später vollendet, d. h. der Raum zwischen den beiden Linien ist mit Schraffirung gedeckt.

Wir müssen hier eines Umstandes Erwähnung thun, der in neuester Zeit den oben angeführten Unterschied zwischen Abdrücken vor und mit der Schrift bei modernen Kupferstichen ganz alterirt, so dass man nicht begreifen kann, wie man in diesem Falle den Abdrücken vor der Schrift einen höheren Werth beilegen kann, als denen mit der Schrift. Durch die Erfindung nämlich, von der Originalplatte durch galvanischen Niederschlag eine galvanoplastische Platte, ein Duplicat der gestochenen Platte zu

gewinnen und von dieser Abdrücke auf Papier abzuziehen, während die Originalplatte unbenützt bleibt und geschont wird, haben alle Begriffe von der Priorität des Abdrucks, von dem Zustande vor oder mit der Schrift ihre Bedeutung verloren, und wenn man einen galvanischen Abklatsch von einer Platte vor der Schrift und dann einen von derselben Platte mit der Schrift gemacht hat, so kann es geschehen, dass man Abdrücke auf Papier vor der Schrift (und zwar in bedeutend grösserer Anzahl, wie früher, wo man die Platte für die gewöhnlichen Abdrücke mit der Schrift schonen musste) machen kann, nachdem bereits Hunderte von Abdrücken mit der Schrift abgesetzt sind. Wenn man die Sache unparteiisch beurtheilt, so muss man sagen, dass Abdrücke von galvanisch hergestellten Platten, mögen sie vor oder mit der Schrift sein, und welches Zeichen immer tragen, das sonst einen frühen Abdruck markirt, den gleichen Kunstwerth, also auch Geldwerth haben. Die Manipulation mit Abdrücken von der galvanischen Platte vor oder mit der Schrift geht nur von gewinnsüchtigen Verlegern aus, die ungeübte Sammler mit Abdrücken vor der Schrift täuschen wollen. Wir rathen Sammlern moderner Grabstichelblätter, sich früher die Ueberzeugung zu verschaffen, ob ein von ihnen begehrter Kupferstich von der Originalplatte oder von dem galvanoplastischen Abklatsch abgenommen wurde. Im zweiten Falle ist kein Blatt, und wenn es vor aller Schrift wäre, so hoch zu taxiren, wie ein Abdruck von der Originalplatte in gleichem Zustande.

Ja, im Allgemeinen sind Abdrücke von der galvanischen Platte nicht so werthvoll, wie von der Originalplatte. Kupfer erlaubt nur eine beschränkte Anzahl von Abdrücken — deshalb muss der Preis der einzelnen Blätter höher stehen, als unter gleichem Kunstwerthe beim Stahl-

stich, der sich weniger abnützt, also bedeutend mehr Abdrücke erlaubt. Nun aber kann man von der Originalplatte (auch im Zustande vor der Schrift) mehrere galvanische Platten machen und so den Kunstmarkt mit einer Waare überschwemmen, deren Preise in keinem Verhältnisse zum Werthe eines Abdrucks von der Originalplatte steht.

Einen anderen Eintheilungsgrund für Abdrucksverschiedenheiten finden wir an den Veränderungen, die eine bereits fertige Platte in Folge der Zeit durch Arbeiten auf derselben erfahren kann.

1. Durch Hinzufügung neuer Arbeiten. Erscheint dem Künstler irgend eine Stelle seines Stiches zu mager, so bringt er durch Hinzufügung neuer Strichlagen eine grössere Tiefe und Kraft des Tones hervor. So hatte Dürer den Baumstamm, der auf dem Blatte mit Adam und Eva zwischen diesen beiden steht und der ursprünglich glatt erscheint, später überarbeitet und kleine Aeste an demselben angebracht. Ebenso fehlt auf seinem Blatte der Maria mit dem Kinde B. 34 im frühesten Abdruck das Aestchen mit dem Täfelchen. H. S. Beham hat viele seiner Blätter durch Hinzufügung neuer Strichlagen überarbeitet. Das Blatt von Marc-Anton: (Mars, Venus und Amor, B. 345) ist vor der Fackel, welche in späteren Abdrücken Venus hält. Das Eigen-Portrait des Corn. Visscher, Wuss. 55, hat in späterem Abdruck einen Grabstichel erhalten. Auf dem Portrait des de Wit von Lamb. Visscher, Wes. 55, kommt im ersten Abdruck nur eine Person, Jan de Wit, vor, auf späterem Abdruck auch der Bruder des Dargestellten, Cornelius de Wit. Bei Bildnissen wurde der Dargestellte auf späteren Abdrücken älter vorgestellt, oder ihm ein Orden, den er früher nicht

besass, gegeben. Man findet solche Portraits von Drevet, Nanteuil etc. Bei Radirungen kommen solche später hinzugefügte Arbeiten besonders vor. Gewöhnlich konnten die Ränder der Darstellung nicht vollkommen geätzt werden und die lichten Stellen mussten desshalb überarbeitet und in Harmonie zum Ganzen gesetzt werden. A. Waterloo hat viele seiner Blätter mit kalter Nadel oder dem Grabstichel überarbeitet. Die ganze Folge B. 7—18 ist im ersten Abdruck vor solchen Arbeiten, besonders im Schatten. Auch bei den grösseren Blättern sind ähnliche Unterschiede bemerkbar; Baumstämme haben eine einfache Strichlage, man bemerkt in den Kronen der Bäume weniger Aeste oder Laub; auf der Landschaft B. 116 ist der Baum rechts im ersten Abdruck ganz dürr und kahl, später erhielt er Laub. — Zuweilen fehlen in ersten Abdrücken von Landschaften die Figuren, welche später als Staffage hinzugefügt worden sind, so z. B. auf der Landschaft von A. Waterloo B. 115, auf mehreren Blättern von Luc. van Uden, auf einer Landschaft von Bolswert nach Rubens u. s. w.

2. Durch Hinwegnahme oder Abänderung bestehender Arbeiten. Um in diesem Falle die Priorität eines Blattes zu bestimmen, muss man wissen, wie die Platte primitiv ausgesehen hat, weil man sonst nach dem sub 1 dargestellten Grundsatze leicht in die Gefahr käme, einen späteren Abdruck für einen früheren zu halten, da ihm gewisse Arbeiten abgehen. Woher soll man aber die Kenntniss von dem ersten Zustande der Platte gewinnen? Die Wege zu dieser Kenntniss sind verschieden. Einmal kann nur die Kunstgeschichte und in Folge davon ein gutes Handbuch für Kupferstichsammler in einzelnen Fällen Auskunft geben; dann findet auch ein geübtes Auge leicht, ob bei Bestimmung der Abdrucksverschiedenheit

und der Priorität die erste (Hinzufügung von Arbeiten) oder die zweite Regel (Hinwegnahme derselben) maassgebend ist, wenn man sich die allgemeinen Regeln, wie sie S. 117 flg. angegeben sind, ins Gedächtniss zurückruft, indem man aus den inneren Merkmalen des Stiches auf einen früheren oder späteren Abdruck schliessen kann. Der geübte Kunstforscher wird ferner leicht auf dem Blatte wahrnehmen, ob es von einer intacten Platte abgenommen ist, da jede Entfernung von Arbeiten Spuren hinterlässt, die, mögen sie noch so gering sein, demselben nicht entgehen können. Zum Studium empfehlen wir die grosse Ausstellung Christi von Rembrandt, B. 76; auf späterem Abdruck sind alle Personen des Vordergrundes wie sie auf den früheren Abdrücken vorkommen, verschwunden. Auf dem Blatte von Dan. Schultz: Der entfiederte Pfau, sieht man im ersten Abdruck links die Berge des Grundes deutlich ausgeführt, in späteren Abdrücken wurde der Grund fast ganz getilgt. Durch Veränderung in den Arbeiten haben oft Abdrücke von derselben Platte ein ganz anderes Ansehen gewonnen, z. B. die grosse Kreuzigung von Rembrandt, B. 78. Man sollte hier kaum glauben, dass zum späteren Abdruck dieselbe Platte gedient habe. Ein gleiches sehen wir an der Landschaft von Everdingen, Drug. 31. Es giebt noch viele solcher Beispiele in der Geschichte des Kunstdruckes, die hier nicht einzeln anzuführen sind. Bei Bildnissen kommt auch zuweilen der Fall vor, dass der Kopf des ersten Abdruckszustandes ausgeschliffen und später für denselben ein anderer eingeschaltet wurde. Auf einem Blatte von Lombart nach van Dyck sehen wir im früheren Abdruck das Portrait Jacob's II. das später, mit Beibehaltung der anderen Arbeit, in das Portrait Cromwells umgewandelt wurde. Auf einem Blatte von Lommelin ist im ersten, höchst

seltenen Zustande du Hot abgebildet, im späteren ist der Kopf weggenommen und dafür ein Portrait des S. à Bolswert eingeschaltet worden. Le Clerc hatte in seinem Blatte, welches Alexanders Triumph vorstellt, den König im Profil gezeichnet. Als der Herzog von Orleans darüber seinen Tadel aussprach, dass die Hauptperson nur im Profil vorgestellt sei, entfernte der Künstler den Kopf und ersetzte ihn mit einem anderen in Vorderansicht. Vom ersteren Zustand giebt es nur sehr wenige Abdrücke.

Es kann eine Veränderung auch stattfinden dadurch, dass die Platte zwar nicht berührt wird, aber beim Druckverfahren durch eigenthümliche Manipulation ein vom gewöhnlichen Abdruck sich wesentlich unterscheidender neuer zum Vorschein kommt. Das Eigenportrait Rembrandt's B. 19 zeigt zu seiner Rechten dessen Frau. So ist die Platte radirt. Es giebt nun seltene Abdrücke, auf denen man nicht des Künstlers Frau, sondern an ihrer Stelle dessen Mutter sieht. Diese Veränderung ist nicht auf der Platte gemacht worden, sondern während des Druckes, indem der Platz, wo die Frau ist, gedeckt und dann auf der leeren Fläche das vom Meister auf besonderer Platte radirte Bildniss seiner Mutter, B. 349, abgedruckt wurde. Man findet auch von demselben Meister das Blatt mit der Vertreibung der Käufer aus dem Tempel mit und ohne Kronleuchter. Die Entfernung desselben geschah auf dieselbe Art während des Druckes. Solche beim Druck durch mechanische Operationen hervorgebrachte Veränderungen bedingen keinen früheren oder späteren Abdruckszustand. Auf betrügerische Weise hat man durch Deckung des Unterrandes auch falsche Abdrücke vor der Schrift gemacht. Auf den meisten dieser betrügerisch fabricirten Abdrücke wird ein geübtes Auge leicht die Manipulation wahrnehmen, da sich Spuren des Randes des aufgelegten Pa-

piers, welches die Schrift aufnimmt, auf der Fläche des Blattunterrandes kenntlich machen, oder wo die Schrift, wie z. B. bei Jac. Schmutzer, tief eingegraben ist, als trockener Druck (ohne Schwärze) auf dem Unterrande sichtbar bleibt, da man zur Deckung gewöhnlich dünnes Papier verwendet.

3. Durch das Retouchiren abgenützter Platten. Ist die Platte durch öfteres Abdrucken abgenützt, so dass die Abdrücke von ihr schwach erscheinen und die Arbeit des Künstlers nicht mehr in ihrer ursprünglichen Kraft und Schönheit zur Geltung kommt, so pflegt man sie wieder herzustellen, gleichsam zu verjüngen und für den Abdruck tauglich zu machen. Dies geschieht durch die Retouche. Diese wird damit bewerkstelligt, dass ein Kupferstecher die Linien der Platte von neuem mit dem Grabstichel nachzieht, Punkte und Striche, die fast verschwunden sind, an ihrer alten Stelle wieder anbringt und soviel als möglich die Platte in ihren ursprünglichen Zustand zurückbringt. Diese Arbeit hat einen gewissen Werth, wenn der Künstler, der ursprünglich die Platte gestochen hat, selbst diese Retouche an seiner Platte vollbringt, was indessen nur selten der Fall ist. Gewöhnlich lässt der Besitzer einer abgenützten Platte diese lange nach dem Tode des Stechers von einem anderen Stecher in Stand setzen, um neue Abdrücke machen zu können. Die Arbeit desselben ist immer kenntlich; da der Stecher nicht mit künstlerischer Freiheit, sondern mechanisch arbeitet, so zeigt sich alsbald, dass ein Abdruck von der retouchirten Platte nicht den Glanz, die Weichheit, den Geist besitzt, wie ein Abdruck von derselben Platte aus der Zeit ihrer primitiven Kraft; die Striche werden rauher, und wenn sie auch einen kräftigen Ton erlauben, so ist diese Kraft auf Kosten der Harmonie gewonnen worden. —

So sind einzelne Blätter von Marc-Anton später von

Villamena retouchirt worden. Man vergleiche einen alten Abdruck mit einem solchen retouchirten und man wird alsbald den grossen Unterschied wahrnehmen. Auch die Folge des Reinecke Fuchs von A. v. Everdingen ist später von Focke aufgearbeitet worden. Die Abdrücke sind aber dadurch rauh geworden.

Die Retouche unterscheidet sich von den Arbeiten, welche der Künstler auf seiner Platte gleich nach Vollendung derselben auszuführen für gut befunden hat, dadurch, dass diese den vorhandenen Arbeiten etwas Neues, was noch nicht da war, hinzusetzt (s. S. 137), während die Retouche vorhandene, aber schwach gewordene Arbeiten in ihren ursprünglichen Zustand zurückführen will, ohne Neues hinzuzufügen, was ausserdem meistentheils durch die Hand eines anderen Stechers geschieht.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass es in Bezug auf die Retouche zweierlei Abdruckszustände geben könne, nämlich Abdrücke vor der Retouche und Abdrücke nach derselben, und dass die ersteren den letzteren vorangehen, also grösseren Werth besitzen*).

4. Durch Veränderung der Plattengrösse. Künstler, besonders Radirer, haben oft ihre Darstellung auf einer grösseren Platte, als es diese verlangte, ausgeführt, wo-

*) Capt. Will. Baillie hat die Originalplatte Rembrandt's, worauf die Krankenheilung dargestellt ist (das sogenannte Hundertguldenblatt) in einem Zustande erworben, wo auf derselben die ganze Darstellung, mit Ausnahme einzelner Umrisse, bis auf Unkenntlichkeit verschwunden war. Er hat die Platte wieder hergestellt, aber nicht in der oben angegebenen Art, sondern, mit alleiniger Benutzung der schwachen Ueberreste durch Anwendung eigener Arbeit und Manier, so dass ein Abdruck von dieser von Baillie hergestellten Platte nicht so sehr als ein retouchirter Rembrandt, sondern als eine Copie nach Rembrandt anzusehen ist. Durch Vergleich eines Abdruckes von Rembrandt mit einem von Baillie wird man sich leicht von dem Gesagten überzeugen können.

durch ein grosser Rand entstanden war, der nach Abzug einer Anzahl Abdrücke verkleinert wurde, so dass nur so viel blieb als nothwendig war. Bei Rembrandt finden wir mehrere Beispiele einer solchen Verkleinerung der Platte, am ersichtlichsten bei dem Blatte B. 70, Christus mit der Samariterin am Brunnen.

Aber nicht allein am leeren Rande wurde eine Verkleinerung der Platte vorgenommen. Zuweilen wurde diese derart verkleinert, dass selbst ein Theil der Darstellung zum Opfer gefallen ist, wie bei dem Blatte von P. Potter B. 14.

Natürlich sind die Abdrücke von der grösseren (ursprünglichen) Platte die früheren.

Zuweilen wurden mehrere kleine Darstellungen auf eine grosse Platte gebracht, wie es z. B. Dan. Chodowiecki mit mehreren seiner Folgen gethan hat, die später als Illustrationen in Büchern verwendet wurden. Von der grossen Platte, welche oft eine ganze Folge von 12 Darstellungen enthielt, wurden einige Abdrücke gemacht und dann die Platte zerschnitten und die Darstellungen einzeln abgedruckt. Die Abdrücke von der grossen (unzerschnittenen) Platte sind natürlich die früheren und können als Probedrücke gelten.

Abdrücke von derselben Platte divergiren zuweilen in der Grösse um einige Linien, ohne dass man eine Verkleinerung der Platte anzunehmen Grund hätte. Die Grössenverschiedenheit erklärt sich aus der verschiedenen Natur des Papiers, indem das eine sich beim Druck mehr als das andere ausdehnt oder beim Trocknen einschrumpft. Auch späteres Reinigen, Waschen und Pressen eines Blattes kann auf diese fast unmerkliche Verschiedenheit der Grösse Einfluss haben.

Wir haben in der Kunstgeschichte nicht allein eine

Verkleinerung, sondern auch eine Vergrösserung der Platte zu verzeichnen. Bei Holzschnitten ist eine solche Vergrösserung leicht auszuführen, da man einen Holzstock an den anderen leicht und so fest anfügen kann, dass beide einen Körper bilden. Wir machen auf den Holzschnitt von Albrecht Dürer, das grosse Crucifix, B. 158, aufmerksam; das Blatt ist in späterm Zustande noch einmal so hoch wie im ersten und die in diesem durch den Unterrand unterbrochene Darstellung durch fortgesetzte Arbeit auf dem hinzugefügten Holzstock bis zur Vollendung der Figuren weiter geführt.

Schwerer geht die Vergrösserung einer Metallplatte, da das hinzukommende Metall dem alten durch Hämmerung einverleibt werden muss. Wir besitzen solche Kupferplatten, die später vergrössert wurden. Bei der Grablegung Christi, welche P. Pontius nach Tizian gestochen hat, fehlt im ersten Abdruck die ganze untere Hälfte, welche auf der vergrösserten Platte später hinzugefügt wurde. Auf gleiche Weise ist das Blatt mit der Kreuztragung, welches Alex. Voet jun. gestochen hat, später vergrössert worden. Die Veränderung des Abdruckszustandes durch Vergrösserung der Platte bleibt indessen immer nur eine Ausnahme von der Regel und Kunsthandbücher geben über die einzeln vorkommenden Fälle Aufschluss*).

Einen Anhaltspunkt zur Bestimmung eines früheren oder späteren Abdruckszustandes geben auch die auf den

*) Als eines Curiosums erwähnen wir die sogenannte „Bible de Mortier“ mit Bildern. Für das letzte Blatt der Apokalypse zerbrach die Platte und wurde mit Nägeln wieder zusammen gemacht. Doch sind deren Eindrücke auf dem Blatte sichtbar und man spricht deshalb von der Bibel vor und mit den Eindrücken der Nägel (s. Brunet II, 583).

Kunstblättern vorkommenden Adressen. Unter Adresse verstehen wir die Angabe der Verlegerfirma, unter welcher das Blatt in den Kunsthandel übergegangen ist, oder die Angabe des Druckers, der die Platte gedruckt hat. Probedrücke pflegen in der Regel keine Adresse zu haben, da sie vom Künstler selbst besorgt wurden.

Da oft eine und dieselbe Platte in Folge der Zeit in verschiedene Hände geräth und der jeweilige Besitzer eine Anzahl Abdrücke mit seinem Namen als Verleger veranstaltete (indem er auf der Platte die Adresse seines Vorgängers tilgte und dafür seine eigene hineinstechen liess), so kann man allerdings die Reihenfolge der Abdrucksverschiedenheiten von Blättern, die verschiedene Adressen tragen, bestimmen, wenn man nur weiss, wie die Besitzer einer Platte nach einander folgten. Dieses zu bestimmen ist aber nicht so leicht, und ein Hilfsbuch über Kunstverleger fehlt uns noch. Ein solches Hilfsbuch müsste uns die Namen aller Kunstverleger und die Zeit ihrer Thätigkeit genau angeben, auch beweisen, wann diese oder jene Platte in den Besitz dieses oder jenes Kunstverlegers gekommen ist. Ein solches Unternehmen ist sehr schwer. Wir wollen im Anhang des Werkes ein kleines Verzeichniss von solchen Verlagsadressen zusammenstellen. Auf einigen holländischen Kunstblättern ist z. B. die Adresse von de Wit als die erste, von Valck als die zweite zu nehmen, bei anderen Blättern (selbst desselben Meisters) ist die Adresse von Valck die erste; es hängt davon ab, wer die Platte zuerst vom Meister erworben hat. Ein Verleger bekam eine Platte aus der Hand des Künstlers und seine Adresse ist auf den Abdrücken die erste; derselbe hat eine Platte desselben Künstlers erst aus zweiter Hand erworben und seine Adresse ist dann schon die zweite. Hat ein Meister nur für einen Verleger vorzugsweise ge-

arbeitet, dann kann die erste Adresse leicht bestimmt werden.

Für die Priorität einer Adresse spricht auch, wenn die Schönheit des Abdruckes überhaupt keinen Einwurf erhebt, die Schreibart derselben. Ist die Schrift der Adresse mit der übrigen auf dem Blatt allenfalls vorkommenden Schrift gleichmässig, so ist es ein Beweis, dass die Adresse mit der Schrift zu gleicher Zeit von derselben Hand gestochen wurde, also die erste ist. Besonders auffallend erscheint es manchmal bei späteren Abdrücken, wo nach dem Namen des Verlegers noch das ursprüngliche ‚formis' oder ‚excudit' u. s. w. stehen gelassen und nur der Name gewechselt wurde, der sich dann in der Stichweise von der früheren Schrift unterscheidet.

Im Allgemeinen lässt sich rücksichtlich der Adresse folgende Nacheinanderfolge der Abdrücke feststellen:

I. Vor aller Adresse; die Platte ist noch im Besitz des Künstlers und lässt derselbe Abdrücke nur für sich abziehen.

II. Mit der Adresse des Künstlers, wenn er selbst Verleger ist. Beim Stechernamen steht dann gewöhnlich: fecit et excudit.

III. Mit der Adresse eines Verlegers. Ueber die Reihenfolge der Verleger geben Kunsthandbücher Nachweis.

IV. Mit zwei oder mehreren Adressen zugleich, wenn ein späterer Besitzer der Platte den Namen seines Vorgängers stehen liess und nur den seinen hinzufügte.

V. Nach der Adresse, wenn diese wieder getilgt ist. Dieser Zustand unterscheidet sich vom I. durch den schlechteren Zustand des Abdrucks, da die

Platte bereits abgenützt ist, und durch die Spuren, die sich von der ausgekratzten Adresse noch gewöhnlich vorfinden.

Auch die auf Kunstblättern oft vorkommende Dedication des Blattes an Gönner des Künstlers kann einen Anhaltspunkt bieten, um die Priorität des Abdruckes zu bestimmen. Man unterscheidet in dieser Hinsicht Abdrücke vor und mit der Dedication.

Gegendrucke (Contre-épreuves) sind nur Proben eines besonderen Druckverfahrens und bringen keinen neuen Abdruckszustand hervor. Wenn nämlich ein Abdruck soeben von der Presse abgenommen wurde und die Farbe noch frisch ist, so benutzt man ihn zuweilen wie eine Platte und nimmt auf ein anderes Papier einen Abdruck von ihm ab, der natürlich mit der Darstellung auf der Platte conform, aber zu jedem gewöhnlichen Abdruck von der Platte verkehrt ist. Solche Gegendrucke sind gewöhnlich schwach, da sie bereits aus zweiter Hand kommen. Sammler suchen sie als Curiosa.

Schliesslich müssen wir noch eines Eintheilungsgrundes der Abdrucksverschiedenheiten Erwähnung thun, nämlich der Nummerirung der Blätter. Künstler haben zuweilen einzelne Blätter ausgeführt, die später von ihnen selbst oder von den Verlegern zu Folgen vereinigt und darum mit Nummern versehen wurden. Da bereits vor dieser Formirung von Folgen Abdrücke bestanden, so unterscheidet man: a) Abdrücke vor den Nummern, b) mit denselben, c) nach den Nummern, wenn vielleicht dieselben wieder gelöscht wurden. Diese Tilgung musste natürlich auf der Platte selbst geschehen, denn wenn die Nummer auf dem Abdruck durch Radiren getilgt wird, um aus demselben einen Abdruck vor der Nummer zu machen (was

übrigens bei der Leichtigkeit der Procedur oft genug geschieht), so ist dies einfach eine wissentliche Fälschung.

Zuweilen werden bestehende Folgen mit ihrer Nummerirung von einem anderen Verleger zerrissen oder in anderer Ordnung nummerirt, z. B. bei Waterloo, so dass dasselbe Blatt in verschiedenen Abdruckszuständen verschiedene Nummern trägt. Aufschluss über diese Verschiedenheit giebt das Handbuch für Kupferstichsammler.

3. Die Schönheit der Erhaltung.

Der Kunstfreund und Sammler wird nicht allein sein Augenmerk auf solche Kunstblätter hinwenden, welche die Idee des Künstlers in einer entsprechenden künstlerisch vollendeten Form zur Darstellung bringen, er wird auch selbst von einem schönen Abdruck der Platte noch nicht vollkommen befriedigt sein, sondern auch auf die Erhaltung des Kunstblattes Rücksicht nehmen, um dessen Werth zu beurtheilen und zu bestimmen.

Die Kunstgeschichte verzeichnet aus der langen Zeit, seit der Kunstdruck zur Anwendung kam, eine reiche Anzahl von Kunstblättern, die verschiedenen Jahrhunderten angehören. Zeit, Unglücksfälle und unverständige Behandlung haben manches kostbare Blatt ganz vernichtet; aber auch viele der erhaltenen tragen traurige Spuren des Missgeschickes an sich. Es gehört darum immerhin zur äusseren Schönheit des Kunstblattes, dass es makellos und rein, wie es aus der Presse hervorging, und in bester Erhaltung des Materials, auf dem es gedruckt ist, des Papiers nämlich, sich präsentire. Nur dann gewinnt es, wenn nicht an Kunst, doch an Geldwerth, nur dann tritt aber auch sein Kunstwerth ohne Schleier und Beeinträchtigung zu Tage.

Zur Schönheit der Erhaltung rechnen wir also zuerst:

a. Die Makellosigkeit; das Blatt darf an sich keine Oel- oder andere Flecke haben, es muss frei von jeglichem Schmutze sein. Bekanntlich sind es gerade Künstler, die Maler, welche an Kunstblättern sich von jeher am meisten versündigt haben, indem sie diese oft als Studien für Bilder benutzten, im Atelier neben Farben, Pinseln und Oelflaschen herumliegen liessen, so dass sich leicht Farben- und Oelflecke den oft kostbarsten Blättern, von deren Werth der Unverstand ihrer Besitzer keine Ahnung hatte, mittheilten. Solche Oelflecke, besonders wenn sie alt geworden sind, können nicht mehr vollkommen getilgt werden, da Chemicalien, welche das Oel entfernen, zugleich die ölige Druckfarbe angreifen.

Eine zweite, gleichfalls bei Malern (!) beliebte Manie, Kunstblätter zu ruiniren, besteht darin, dass sie ein Blatt mit Quadraten bedecken, um die Darstellung oder eine Figur aus derselben leichter vergrössern und für ihre Bilder verwenden zu können, was man, um die Sache nicht bei ihrem Namen zu nennen, mit dem Fremdwort Plagiat bezeichnet. Solche mit Blei (oder gar Tinte) gezogenen Netze sind gleichfalls untilgbar, denn wendet man Radirgummi an, so weichen sie einer zarten Behandlung nicht, besonders wenn sie alt sind; bei stärkerem Druck des Gummi hingegen reibt sich das Blatt ab und lösen sich manchmal ganze Stücke des Papiers sammt der Darstellung los.

Es versteht sich von selbst, dass also beschmutzte, quadrirte oder beriebene Kunstblätter an Werth verlieren müssen und oft ganz werthlos werden, da Kunstsammler sie neben schönen und bestens erhaltenen Blättern in ihren Mappen nicht leiden wollen.

Auch das zuweilen von unverständiger Laienhand oder

von unvernünftigen Kindern herrührende Bemalen alter Kunstblätter entwerthet dieselben, da der Kunstdruck, als solcher, von der Farbe abstrahirt. Nur der Farbendruck bildet seines besonderen Zweckes wegen eine Ausnahme. Eine solche Ausnahme lässt man auch bei den Incunabeln des Holzschnittes gelten, da uns diese in ihrer alten (gleichzeitigen) Bemalung nicht nur über die Formschneider, sondern auch über die Briefmaler oder Illuminirer jener Zeit Aufschluss geben. Man hat auch im 17. Jahrhundert Kupferstiche mit Miniaturfarben übermalt; meist wurden Blätter von A. Dürer dazu genommen, freilich gewöhnlich in späteren, schwächeren Abdrücken. Die fein und mit lebhaften Farben ausgeführten, mit Gold gehöhten Miniaturen sind fast als Originalmalereien zu betrachten und werden von Sammlern hoch geschätzt. So besitzt das Berliner Museum fast das vollständige Werk der Dürer'schen Kupferstiche auf diese Art illuminirt.

b. Die Reinheit und Vollständigkeit des Druckes. Durch Zufall oder durch unvernünftige Behandlung des Druckers oder des Besitzers eines Kunstblattes können Lücken auf diesem entstehen; beim Druck, wenn eine Stelle nicht gehörig gefärbt war; später, wenn durch Reibung das Blatt einen Schaden genommen hat. Während des Druckes kann es durch Zufall auch geschehen, dass ein Haar, ein Stückchen Papier oder ein anderer Gegenstand zwischen Platte und Papier geräth, wodurch der Druck an der betreffenden Stelle gehindert, unterbrochen wird und eine der Form des hindernden Gegenstandes entsprechende weisse Stelle, natürlich nicht zum Vortheil des Abdruckes, hinterlässt. Zuweilen geschieht es auch, dass das Papier während des Abdrucks eine Falte (Druckfalte) bekommt, die stets eine störende Wirkung

hervorbringt, mag man die Falte belassen oder auseinanderlegen und platt glätten.

c. Der breite Rand. Hier müssen wir zuerst den richtigen Begriff des Wortes „Rand“ zurechtstellen. Die Vorstellung auf dem Kunstblatte hat gewöhnlich eine Einfassungslinie (bei Radirungen, besonders landschaftlichen Inhaltes, fehlt sie zuweilen); durch den Abdruck einer Metallplatte auf Papier wird der Eindruck der Plattenkante sichtbar. Bezeichnet nun der Ausdruck Rand, sagen wir nach dem Gesagten Stichrand und Plattenrand, die Einfassungslinie des Stiches resp. den Eindruck der Plattenkante — oder aber das Papier, welches die Einfassungslinie des Stiches, resp. die Spur der Plattenkante umgiebt? Im ersteren Falle würde sich das Wort auf eine Linie, im zweiten auf eine Fläche beziehen. In Catalogen und anderen einschlagenden Werken kommen beide Begriffe oft in vielfacher Verwechslung vor. Man sagt: ‚Mit vollem Plattenrande‘ und auch: ‚Bis zum Plattenrande beschnitten‘ und versteht unter dem ersten Ausdruck „Plattenrand“ eine Fläche, unter dem zweiten eine Linie.

Um der Sprach- und Begriffsverwirrung zu begegnen, schlagen wir folgende Benennungen für die verschiedenen Begriffe vor:

Für die Grenzlinie, welche den Stich gegen das leere Papier abschliesst, das Wort: Stichgrenze oder Stichlinie; für den Abdruck oder die Spur, welche die Plattenkanten im Papier durch den Abdruck hervorbringen, das Wort: Plattengrenze oder Plattenlinie. Unter Stichrand wird dann die Papierfläche zu verstehen sein, welche die Stichlinie umgiebt und an der Plattenlinie ihr Ende findet; unter Plattenrand aber die Papierfläche ausserhalb der Plattenlinie. Die Anwesenheit des Plattenrandes setzt natürlich stets auch den Stichrand voraus, aber nicht

umgekehrt. Geht diese Fläche so weit, wie sie das Blatt hatte, als es aus der Presse kam, so heisst es dann voller Rand. Mit Adoptirung dieser Nomenclatur wird dann jeder Verwirrung der Begriffe Einhalt gethan.

Und nun zu unserem Gegenstande.

Es gehört so zu sagen zur Natur eines Kunstblattes, einen Rand zu haben; die Darstellung kommt besser zur Geltung, wenn sie von einer weissen Fläche eingerahmt ist. Kunstfreunde haben darum, besonders bei neueren Grabstichelblättern, die sonstige Bedingungen der Schönheit befriedigen, stets auf einen breiten Rand grosses Gewicht gelegt und bei zwei Exemplaren eines Kunstblattes würde caeteris paribus, d. h. bei gleicher Schönheit des Abdruckes, das eine mit vollem oder breitem Plattenrande bedeutend höher im Preise stehen, weit mehr Liebhaber finden als das zweite, das vielleicht bis zur Platten- oder gar bis zur Stichlinie beschnitten wäre. Bei alten Kupferstichen sind Kunstfreunde in ihren Anforderungen bezüglich des Randes schon etwas bescheidener, da vorzügliche Hauptblätter nur äusserst selten mit breitem, oder auch mit Rand überhaupt vorzukommen pflegen. Es konnte in Folge einer so langen Zeit nicht ausbleiben, dass die Blätter an ihren Rändern abgegriffen, in Folge dessen beschmutzt oder angerissen wurden, weshalb der Besitzer, der den Schmutz und die Risse nicht leiden mochte, gezwungen war, den Rand zu verschneiden. Eine solche Procedur brauchte sich drei- bis viermal zu wiederholen und die Scheere arbeitete schon nahe an der Stichlinie. Oft ist man bei alten Blättern zufrieden, wenn diese Stichlinie wenigstens noch unberührt und sichtbar ist. Grössere Blätter waren noch mehr der Gefahr ausgesetzt, den Rand zu verlieren. In früherer Zeit waren Kunstsammler gewohnt, die Kunstblätter in Bücher oder Albums (Sammel-

bände) einzukleben und da musste es sich so manches Folioblatt mit breitem Rande gefallen lassen, dass es vom Buche wie in einem Procrustesbett behandelt werde und der kleinen Dimension des Sammelbandes seinen schönen Rand zum Opfer bringe.

Die Vorliebe der Kunstsammler für den Rand scheint mir indessen in einzelnen Fällen doch etwas zu weit zu gehen und das vernünftige Maass zu überschreiten. Es sind in unseren Tagen schöne Blätter von Dürer, Marc-Anton, Rembrandt, deren Rand etwa den Flächeninhalt der Darstellung ausmachte, mit dem doppelten, ja dreifachen Preise, den dasselbe Blatt von gleicher Schönheit ohne diesen Rand erzielte, bezahlt worden. Hier muss man doch sagen, dass den Sammlern das leere Papier ebenso viel, ja mehr galt, als die Darstellung selbst!

d. Die Vollständigkeit des Kunstblattes. Unter dieser verstehen wir die vollkommene Erhaltung des Kunstdruckes, so dass das Papier, auf welchem die Darstellung abgedruckt erscheint, nicht durch- oder angerissen ist; ebensowenig dürfen ganze Theile des Papiers (und des Druckes) fehlen. Sehr oft sind die Ecken abgerissen, woran das leidige Einkleben der Blätter in Sammelbände und das unachtsame Abreissen deselben behufs Entfernung aus denselben die meiste Schuld trägt. Ein solcher etwaiger Mangel ist leicht bemerkbar. Zuweilen ist aber ein mangelhaft erhaltenes Blatt auf ein zweites Papier aufgezogen, aufgeklebt und alle Risse künstlich verdeckt, fehlende Theile der Darstellung sogar mit der Hand nachgezeichnet. Diese Zeichnung, wenn sie nicht mit grosser Kunst und Geschicklichkeit hergestellt ist, verräth sich dem geübteren Auge sogleich. Zuweilen hat man den fehlenden Theil durch einen Ausschnitt aus einem anderen Exemplar desselben Blattes ergänzt oder gleichgültige Schattenpartien,

z. B. Felsen, Wand, Boden, mit irgend einem beliebigen Bruchstück eines gedruckten Blattes ersetzt. Dass das Blatt dadurch nichts an Werth gewonnen hat und immer nur ein beschädigtes bleibt, versteht sich von selbst.

Wenn ein Blatt auf einem fremden Papier aufgezogen vorkommt, so liegt immer die Vermuthung nahe, dass das Blatt mehr oder weniger ruinirt war, denn kein wahrer Kunstfreund wird ein tadellos erhaltenes Blatt so ohne alle Ursache auf ein anderes Papier aufkleben, es sei denn, dass ein Blatt aus einem alten Klebebande stamme. Untersucht man das aufgezogene Blatt genau gegen das Licht, so machen sich oft leicht die Risse bemerkbar, ebenso der Abgang einzelner Stellen des Blattes. Oft aber ist das Aufziehen des Blattes so künstlich und gelungen hergestellt worden, dass man bei der sorgfältigsten Prüfung keinen Bruch oder Riss wahrnehmen kann. In solchen Fällen heisst es dann in den Auctions-Catalogen: Ohne Ursache, oder: Ohne sichtbare Beschädigung aufgezogen. Wenn man aber ein solches aufgezogenes Blatt ins Wasser legt, um es zu erweichen und vom fremden Papier loszulösen, dann findet man sich in den meisten Fällen enttäuscht und kann von Glück reden, wenn einem das Blatt nicht unter der Hand in unzählige Theile auseinanderfällt.

Alte kostbare und darum seltene Blätter kommen oft aufgezogen vor. Hier ist der Sammler nicht so wählerisch, da man froh sein kann, eine Seltenheit überhaupt, wenn auch in etwas beschädigtem Zustande, zu besitzen. Man thut auch wohl daran, solche alte kostbare Blätter, wenn sie aufgezogen sind, in diesem Zustande zu belassen, es sei denn, dass man überzeugt ist, durch das Abweichen das Blatt nicht gänzlich zu zerstören, sondern durch eine geschickte Restauration in einen besseren Zustand zu versetzen.

Oeffentliche Cabinete pflegen mitunter, um Defraudationen zu verhindern, die Kunstblätter in Büchern festzukleben. Wir kommen in der zweiten Abtheilung, wo wir vom Aufbewahren der Kunstblätter handeln werden, auf diesen Gegenstand zurück.

Vierter Abschnitt.

Von einigen Erscheinungen, die beim Kunstdruck überdies zu beachten sind.

Es giebt noch manche Momente in der Geschichte des Kunstdruckes, deren Kenntniss dem Forscher und Kunstsammler unentbehrlich ist, wenn er in der gesammten Wissenschaft des Kunstdruckes heimisch werden will. Wir haben diese besonderen Erscheinungen und geschichtlichen Notizen, die sich in die früheren Abschnitte nicht wohl einfügen liessen, in diesem besonderen Abschnitte behandelt und glauben hiermit, indem wir diesen Gegenständen besondere Artikel widmen, zur Uebersichtlichkeit des Ganzen einiges beigetragen zu haben.

Denn da das Feld der Kunst und speziell das des Kunstdruckes ein so ausgedehntes ist, so lässt sich das gesammte Material nicht von einem einzigen Standpunkte aus übersehen. Auch sind die Fragen, die hier ihre Erledigung finden, mehr äusserlicher Natur und konnten füglich in die vorhergehenden Abschnitte nicht wohl aufgenommen werden.

Zu diesen besonderen Momenten rechnen wir die Originalität eines Kunstblattes, die Seltenheit gewisser Kunstdrucke und deren Ursachen, sowie die Geldpreise,

welche für Kunstblätter gezahlt werden. Von diesen Erscheinungen wollen wir jetzt das Nothwendigste mittheilen und ihnen dann ein Hauptstück über betrügerische Fälschung von Kunstblättern anhängen, um die Kunstfreunde nicht ohne Warnung vor den Schlingen der gefährlichen, oft mit aller Geschicklichkeit arbeitenden Fälscher zu lassen, die sich nicht entblöden, das heilige Gebiet der Kunst zu entehren und Kunstblätter zu fälschen, weil sie sich nicht, wie bei Fälschung von Staatspapieren, vor dem Staatsanwalt zu fürchten haben.

Erstes Hauptstück.

Von der Originalität der Kunstblätter.

Zur Werthbestimmung eines Kunstblattes ist es nothwendig, sich zu überzeugen, ob dasselbe Original oder Copie sei. Ein Kunstblatt wird dann ein Original genannt, wenn es denjenigen Künstler zum Urheber hat, dem es zugeschrieben ist, er mag es nun nach eigener Erfindung oder nach der Zeichnung oder dem Gemälde eines anderen Künstlers angefertigt haben. Eine Copie wird das Kunstblatt hingegen dann sein, wenn es nach einem anderen Kunstblatte hergestellt wurde, und hier bleibt es gleichgültig, ob es in gleicher Grösse mit dem Original oder nicht, ob gleichseitig oder gegenseitig aufgenommen ist.

Wenn zwei oder mehrere Künstler einen Stich nach demselben Originalbild selbständig ausgeführt haben, so ergiebt sich aus dem Gesagten, dass der Stich eines Jeden ein Original ist. So sind die Stiche, welche R. Morghen, Longhi, Mandel u. s. w. nach Raphaels Madonna della sedia ausgeführt haben, Originale. Baumann's Stich nach Dominichino's h. Johannes hingegen ist eine Copie nach Fr.

Müller, weil er nicht, wie letzteres, nach dem Gemälde, sondern nach dem Stich des Letzteren angefertigt wurde.

Das Original hat immer einen Vorzug vor seiner besten Copie, einmal weil der Urheber des Originals ein grösserer Künstler ist, als es der Copist in der Regel zu sein pflegt, dann aber auch weil das Original mit künstlerischer Freiheit ausgeführt und darum vollkommener, geistvoller ist, als dessen Nachbildung, die schon darin eine Schwierigkeit findet, dass sie ängstlich ausgeführt wird und sich in die Formen und Intentionen der Vorbilder mit einer Art Gewalt zwingen muss. Der Künstler, der ein Original ausführt, erfindet beständig bei der Arbeit, was ohne geistige Thätigkeit nicht möglich ist, denn er überträgt seine oder eine fremde Composition mit besonderen Mitteln auf ein anderes Gebiet und er muss ununterbrochen darüber nachdenken, wie er mit der Radirnadel oder dem Grabstichel entsprechend darstellen soll, was vor ihm Feder, Tusch oder Pinsel ausgeführt haben. Der Copist hingegen hat einen Gegenstand vor sich, welcher derselben Natur ist, wie der von ihm auszuführende; er weiss, welche Werkzeuge der Künstler des Originals und in welcher Weise er dieselben gebraucht hat und er hat nur einen Vorgänger nachzuahmen.

Wir haben früher bereits von dem Genius, der geistigen Weihe gesprochen, die ein wahres Kunstwerk verklärt; diese fehlt dem nachgebildeten Werke immer. Wer auf dem Gebiete der Kunst so heimisch geworden ist, dass er dieses geistige Adelsdiplom bei dem unscheinbarsten Kunstwerke sieht oder eigentlich herausfühlt, der wird auch leicht, von diesem Gefühle geleitet, ein Original von der Copie unterscheiden können, mag sie auch Strich für Strich und Punkt für Punkt dem Original nachgemacht sein.

Einem einigermassen geübten Kunstkenner kann man

eine ganze Mappe mit diversen Blättern, wobei Originale und Copien durcheinander geworfen sind, zur Durchsicht vorlegen, er wird leicht das Echte vom Unechten ausscheiden. Das Original blitzt Einem aus der Mitte der Copien ordentlich entgegen.

Freilich giebt es, meistentheils von Radirungen, auch solche gute und getreue Copien, die auch einen gewiegten Kunstkenner täuschen können. Hatte doch A. v. Bartsch selbst, ein so erfahrener Kunstforscher, einigemal eine täuschende Copie für Original genommen und das Original unter die Copien verwiesen. Dies passirte ihm mit dem sogenannten Degenknopf Maximilians von A. Dürer und mit den Tarotkarten von B. Baldini. Bartsch selbst hatte mehrere geistvolle Copien nach seltenen Blättern alter holländischer Radirer verfertigt, die im Zustande vor seinem Namen leicht täuschen können, wenn man sie nicht mit den Originalen vergleichen kann.

Auch von Rembrandt's Radirungen giebt es viele, man kann sagen unzählige Copien, die aber dem Kunstsammler keine grossen Schwierigkeiten zu bieten im Stande sind, denn den besten unter ihnen fehlt der Geist Rembrandt'scher Muse.

Schwieriger ist das Studium dieses Gegenstandes bei guten Copien nach äusserst seltenen Blättern solcher Meister, die wenig gearbeitet haben, weil man deren Eigenart schwerer erkennt und ein wirkliches Original nicht so leicht zum Vergleichen zu Gebote steht. So z. B. existirt von dem seltenen Blatte von Breemberg: „Der Backbär“, eine sehr täuschende Copie, die man vom Original mehr nach dem Gefühl als nach Verschiedenheiten in der Arbeit erkennen kann.

Eine anzuempfehlende Uebung in der Kunst, Originale von Copien zu unterscheiden, ist das fleissige Betrachten

der Original-Arbeiten eines Künstlers, um sich mit dessen Eigenart oder Manier vertraut zu machen. Ein Vergleichen der Originale mit ihren Copien trägt auch wesentlich zur Schärfung des Urtheils bei.

Unterscheidende Merkmale zwischen Originalarbeiten und ihren Nachbildungen sind in Kunsthandbüchern an betreffender Stelle angegeben, oft auch die Hauptkennzeichen durch illustrirte Tafeln kenntlich gemacht. Bartsch hat im II. Theile seiner Anleitung zur Kupferstichkunde eine ganze Reihe täuschender Copien beschrieben und auch in seinem Peintre-graveur auf Copien der beschriebenen Blätter und ihre Unterscheidungszeichen Rücksicht genommen.

Haben dann Copien keinen Werth? Gewiss, aber einen beschränkten und mehr einen wissenschaftlichen als eigentlichen Kunstwerth. Einem Kunstforscher, dem es allenfalls nur darum zu thun ist, die Composition eines Künstlers überhaupt, sei es auch in ungenügender künstlerischer Vollendung zu besitzen, wird auch eine gute Copie willkommen sein.

Besitzer und Sammler von Kunstblättern legen gern den Originalblättern auch ihre Copien bei, theils um die Originalität der ersteren zu dokumentiren, theils auch, um das Kunstauge zu schärfen.

Da Copien schon einmal in der Welt existiren, so bleiben sie ein nothwendiges Uebel, und da sie der Forscher bei seinem Studium nicht umgehen kann, so dürfen auch öffentliche Cabinete dieselben nicht aus ihren Kunstschätzen ausscheiden, da sie dem Kunststudium, wie wir oben gesagt haben, von grossem Nutzen sein können.

Von manchen seltenen Blättern sind Originale nur sehr schwer oder überhaupt gar nicht zu haben; der Kunstsammler und auch ein öffentliches Cabinet, denen ein sol-

ches Original fehlt, nimmt, um wenigstens annähernd den Meister zu completiren, mit Vergnügen auch eine gute Copie an, die so lange als Surrogat des Originals gelten mag, bis es gelingt, in den Besitz des wirklichen Originals zu gelangen.

Copien, die von guten und geschätzten Künstlern ausgeführt werden, machen insofern eine Ausnahme, als man ihre Arbeiten nach dem Klang des Künstlernamens, den sie tragen, abschätzt, z. B. die oben erwähnten Copien von A. v. Bartsch, die Copien der Brüder Wierix nach Dürer, des de Bry nach H. S. Beham u. s. w. Die Copien, welche H. S. Beham nach Blättern seines Bruders B. Beham gemacht hat, werden von Kunstfreunden den Originalen gleich gehalten, da der Kunstruhm beider Brüder auf gleicher Höhe steht.

Zweites Hauptstück.

Von der Seltenheit einzelner Kunstblätter und ihren Ursachen.

Man nennt ein Kunstblatt selten, wenn es nur in einer beschränkten Anzahl von Exemplaren existirt. So kann man jeden Probedruck als selten gelten lassen, weil von einer Platte, die der Künstler zur Probe für sich selbst abdrucken liess, nur wenige Exemplare gemacht wurden, wie es in der Sache selbst begründet ist. Aber nicht so leicht ist es zu bestimmen, ob ein Blatt dieses oder jenes Künstlers überhaupt selten ist, da wir keinen Nachweis, also auch keine Sicherheit darüber haben können, in wie vielen Exemplaren irgend ein Blatt abgedruckt wurde und wie viele davon zu Grunde gegangen sind. Nur bei einzelnen neueren Meistern ist eine solche Angabe zuweilen

vorhanden. Die Angabe der Seltenheit eines Blattes gründet sich also auf historische oder statistische Studien; wir nennen ein Blatt selten, welches durch eine lange Reihe von Jahren nicht auf dem Kunstmarkte vorkam. Aber auch dieser Umstand erlaubt uns keinen sicheren Schluss auf die Seltenheit eines Blattes, denn es geschieht zuweilen, dass irgend ein Blatt 20 bis 30, sagen wir 50 Jahre, nicht im Handel vorkam, und wenn es endlich in irgend einer Auction sich befindet, folgen ihm drei, vier Exemplare schnell hintereinander nach, besonders wenn das erste einen hohen Preis erzielte.

Es giebt heutzutage viele Kunstsammler, welche nur das Seltene um dessen willen suchen und theuer bezahlen. Solche Raritätensammler giebt es übrigens auch ausserhalb des Gebietes der Kunst mehr als genug.

Auf unserem Standpunkte, von dem aus wir die Kunst und ihre Gebilde mit heiligem Ernste beurtheilen, ist die Seltenheit eines Blattes nur ein accidenteller, äusserlicher Vorzug desselben, der den inneren, geistigen, idealen Werth des Kunstwerkes nicht berührt, also auch nicht steigern kann. Sonst müsste man den Zufall für Verdienst halten. Ein schlechtes Blatt bleibt schlecht und wäre es noch so selten, ein gutes Blatt wird durch die Seltenheit nicht besser, aber es wird vom Standpunkte des Geldes höher geschätzt, weil nur Wenige sich in den Besitz von selten vorkommenden Blättern setzen können, was zur Folge hat, dass der Kampf um den Besitz eines solchen Kunstblattes den Geldpreis desselben aus der Bahn einer mit seinesgleichen in vernünftigem Verhältniss stehenden Schätzung verrückt (man spricht von verrückten Preisen) und die Seltenheit um das Zehnfache höher bezahlt, als das Blatt ohne diese Eigenschaft kosten würde.

Wenn ein Kunstblatt keinen anderen Vorzug als den

der Seltenheit besitzt, dann ist es gar nicht zu bedauern, dass es selten ist, ja es wäre zu wünschen, es läge als Unicum in der Mappe irgend eines Raritätensammlers oder es existirte gar nicht. Es hat dann die Bedeutung einer mittelmässigen Originalzeichnung desselben Künstlers, die auch keinen Werth hat, obwohl sie nur ein Mal da ist.

Wenn wir den Ursachen nachforschen, warum einzelne Blätter selten geworden sind, so finden wir bald, dass diese verschieden sein können.

Dass Blätter aus der ersten Zeit der Chalkographie (15. Jahrhundert) selten geworden sind, erklärt sich leicht. Vier Jahrhunderte sind über sie hinweggegangen; Kriege, Feuersbrünste, Wasser und andere Unglücksfälle haben sie heimgesucht und ihre Zahl sehr reducirt. Tragen sie doch die künstlerische Idee auf einem dem Verderben so leicht zugänglichen Stoffe, dem Papiere, wie der Mensch das geistige Leben im zerbrechlichen Gefässe, dem Leibe. Wie leicht zerfällt dieser Stoff in der Feuchtigkeit, wie schnell verzehrt ihn die Flamme oder zerreisst ihn eine barbarische Hand!

Die Incunabeln des Holzschnittes, die meist heilige Darstellungen enthielten, wurden als Heiligenbilder an das Volk vertheilt; erst unserer Zeit war es vorbehalten, in gerechter Würdigung der Anfänge unseres Kunstzweiges, die ersten Proben des Kunstdruckes zu suchen und zu sammeln. So gross auch im Ganzen noch die Anzahl derselben ist, die öffentliche Cabinete besitzen, so finden sich doch selten zwei oder drei Exemplare von demselben Holzstock und aus diesem Umstande kann man auf einen fabelhaften Reichthum dieser Art Kunstdrucke schliessen, der im 14. und 15. Jahrhunderte vorhanden war.

Wahrscheinlich hatten die sogenannten kleinen Heiligen, welche Marc-Anton gestochen hat, denselben Zweck,

von der Kirche unter die Gläubigen vertheilt zu werden, wie auch die unauffindbaren kleinen Heiligenbildchen von Jacob Schmutzer, welche nur die kaiserliche Sammlung in Wien besitzt. Die Seltenheit der genannten Blätter von Marc-Anton wäre also auf diese Ursache zurückzuführen.

In katholischen Ländern besteht der Gebrauch, Verstorbenen dergleichen Heiligenbildchen in's Grab mitzugeben. Wie manches Gute mag auf diese Art in der Erde zu Grunde gegangen sein und die Seltenheit gefördert haben.

Blätter von kleinen Dimensionen sind leichter selten geworden als Folio-Blätter, weil sie eher dem Untergange preisgegeben waren.

Auch der Gegenstand der Darstellung konnte Ursache werden, dass gewisse Blätter in Folge der Zeit selten geworden sind. So sind z. B. Blätter lasciven Inhalts fast durchgängig selten, weil sie oft confiscirt wurden, wie die Götterliebschaften, welche Marc-Anton nach Giulio Romano gestochen hat, oder sie wurden, wo man sie fand, von scrupulösen Menschen vertilgt.

Eine neue Ursache der Seltenheit ist darin zu suchen, dass der Platte bald nach ihrer Vollendung, als nur noch wenige Abdrücke vorhanden waren, ein Unglück widerfahren ist, das ihre fernere Benutzung unmöglich machte. So konnte die Platte durch irgend einen scharfen Gegenstand mitten durch die Vorstellung einen tiefen Riss bekommen, oder sie konnte springen. Das Portrait des Mendelssohn-Bartholdi, welches G. Seidel nach E. Mandel gestochen hat, ist sehr selten und nur in wenigen Abdrücken vorhanden, da die Platte in Paris, wohin sie zum Abdrucken gebracht wurde, verunglückte. — Zuweilen wird die Platte nach wenigen Abzügen verlegt, sie ist verschollen, bis ein glücklicher Zufall sie wieder an das Tageslicht bringt. Es kann aber auch geschehen, dass sie als Me-

tall in das Gewölbe irgend eines Menschen wandert, der mit altem Eisen und Kupfer handelt und von Kunst keine Idee hat. Ein solches Schicksal ist auch der Tod des Kunstwerkes.

Dass Aetzdrucke, Probedrucke, erste Abdrücke vor aller Schrift seltener sind, als später vollendete und mit der Schrift, findet seine Erklärung in der Natur des angegebenen Zustandes, wie wir an betreffender Stelle gezeigt haben.

Es kann auch eine Platte von einem Privaten beim Künstler bestellt worden sein. Platte und Abdruck gehören dem Besteller und da solche Blätter nicht in den Kunsthandel kamen, indem sie meist den Zweck hatten, an Freunde verschenkt zu werden, so erklärt sich damit genügend das seltene Vorkommen solcher Blätter. Besonders unterliegen Bildnisse diesem Schicksal, wenn nämlich die Platte für die Familie des Dargestellten und nicht für den Kunsthandel bestimmt war.

Auch dadurch kann ein Blatt selten geworden sein, dass die Platte, nachdem von ihr einige Abzüge genommen worden sind, eine andere Verwendung erhielt. Dies gilt vorzugsweise von den Niellen. War das Niello in die gestochene Platte eingelassen, so war weiter an ein Abdrucken derselben nicht zu denken. Desshalb sind die kleinen Niellen von A. Dürer so ausserordentlich selten. — Die Kupferplatte konnte auch später für ein Gemälde benutzt werden. In der Galerie Esterhazi (jetzt in Pest) befand sich ein Gemälde auf Kupfer von J. le Ducq, auf dessen Rückseite eine Radirung desselben Meisters, von der nur wenige Abdrücke bekannt sind, geätzt war. Der Künstler hat die radirte Platte zum Bilde benutzt. Dieses wurde defraudirt und es sollen von der defraudirten Platte, bevor sie nach England oder Amerika kam, einige Ab-

drücke auf altes holländisches Papier in Wien gemacht worden sein. Es musste sehr vorsichtig geschehen sein, wenn das Gemälde in der Presse nicht leiden sollte.

Von vielen sehr seltenen Blättern kann man hingegen keinen Grund ihrer Seltenheit angeben. Man muss voraussetzen, dass die Platte frühzeitig verloren ging.

Zu den berühmtesten Seltenheiten des Kunstdruckes gehören:

Von A. Dürer: die erwähnten Niellen und der Holzschnitt mit dem Crucifix, im I. Abdruck.

Luc. von Leyden: Bildniss des Kaisers Maximilian B. 172, der Eulenspiegel B. 159.

Marc-Anton: der bethlehemitische Kindermord B. 20, und die Pest B. 417, beide vor der Schrift; die Marter des h. Laurentius B. 104, im I. Zustande, wo der Knecht die Gabel mit der rechten Hand hält.

Rembrandt: Dr. van Tol B. 284; das Bildniss des Bürgermeisters Six B. 285, im I. Abdruck; der grosse Coppenol mit weissem Hintergrunde B. 283.

A. Waterloo: die Landschaft B. 38.

Wouwermann: das Pferd. (Nach neuen Forschungen nicht von Wouwermann, sondern von N. Fick, wie auch der Name sich deutlich in Spiegelschrift zeigt (s. Nederlandsche Kunstbode 1875, Nr. 4).

C. Visscher: die kleine Katze, W. 153, u. a. m.

Drittes Hauptstück.

Von Geldpreisen der Kunstblätter.

Bei der Bestimmung des Geldwerthes eines Kunstblattes sollte die Regel Geltung haben, dass der Geld-

werth in richtigem Verhältniss zum Kunstwerth eines Blattes stehe. Wollte man nach diesem Grundsatze eine Skala des höheren oder niederen Geldwerthes der Kunstblätter aufstellen, so müsste man stets auf Folgendes Rücksicht nehmen:

a. In welcher Kunstform ein Blatt ausgeführt ist, ob als Holzschnitt, Radirung, oder mit dem Grabstichel. Ein Grabstichelblatt steht auf der Höhe des Kunstdruckes und müsste also den höchsten Werth besitzen und die günstigste Schätzung beanspruchen.

b. Auf die Priorität des Abdruckes. Je früher der Druck ist, desto besser, also auch werthvoller muss er sein.

c. Auf die mögliche Grösse der Auflage. Ein Holzstock erlaubt eine grössere Anzahl von schönen Abdrücken, als eine andere Kunstform, ein Stahlstich mehr als ein Kupferstich, dieser mehr als eine Radirung, diese mehr als Schabkunst oder die kalte Nadel. Je mehr Abdrücke aber von einer Platte gemacht werden, desto früher zahlt sich eine solche aus, desto mehr Kunstfreunde können befriedigt werden.

d. Auf die Seltenheit eines Kunstblattes. Wie bereits gesagt, vermehrt diese den Kunstwerth desselben zwar nicht, steigert aber den Geldwerth desselben, wenn viele Kunstfreunde auf das Blatt reflectiren.

e. Endlich ist auch eine tadellose Erhaltung eines Blattes zu berücksichtigen, weil diese die ideale Schönheit des Kunstwerkes in ihrer ungetrübten Ursprünglichkeit zu Tage treten lässt.

Im Allgemeinen nehmen Kunsthändler beim Taxiren der Kunstblätter auf diese angeführten Umstände Rücksicht, aber es gelten auch viele Ausnahmen, besonders auf dem Kunstmarkte, der in den Kunstauctionen sein Lager aufgeschlagen hat, und treten hier oft Erscheinungen auf,

die im Widerspruche zu den oben angegebenen Regeln stehen und alle logische Berechnung des Geldwerthes über den Haufen werfen. Nicht allein, dass der Werth guter Kunstblätter überhaupt heutzutage sehr gestiegen ist, wie man durch Vergleichung neuerer Kunstlagercataloge und Preislisten von Auctionen mit älteren ersehen kann, es ist diese Steigerung eine ungleichmässige, welche die Regeln einer arithmetischen Progression ganz bei Seite stellt.

Wenn Kunsthandbücher oder Cataloge des verflossenen oder aus den ersten Decennien des gegenwärtigen Jahrhunderts uns Preise von Kunstblättern notiren und die Höhe derselben voll Verwunderung betonen, so lächeln wir heutzutage darüber, denn diese Preise sind jetzt zuweilen um das Zehnfache überflügelt.

Da die verschiedenartigsten Ursachen hier wirken, die bei gewissen Blättern den Geldpreis in die Höhe treiben, während bei anderen der Preis sich in bescheidenem Maasse hält oder gar gegen frühere Zeiten gesunken ist, so lässt sich keine allgemeine Regel für die Praxis aufstellen, nach welcher man einen Preistarif für das Gesammtgebiet des Kunstdruckes herstellen könnte. Aus diesem Grunde sind auch bei dem neuen Handbuch für Kupferstichsammler von Andresen und Wessely, Leipzig 1873, keine Preise bei den Kunstblättern angegeben worden.

Wenn wir nach den verschiedenen Ursachen forschen, welche das verhältnissmässige Steigen oder Fallen der Preise von Kunstblättern alteriren, so finden wir eine derselben in der Fluctuation der Kunstansichten und des Sammlergeistes. Auch Kunstblätter unterliegen dem blinden Gesetze der Mode. Gewisse Künstler und ihre Werke werden in einzelnen Zeitperioden vorzugsweise begünstigt und gesucht, müssen aber später anderen, bisher weniger berücksichtigten weichen. Die Geschichte des Kunsthandels

liefert interessante Beispiele in dieser Beziehung*). Die Incunabeln wurden früher selten und wenig beachtet, was vielleicht auch mit Ursache war, dass sie so selten geworden sind. Selbst Rembrandt war früher nicht so bevorzugt und mit so hohen Preisen bezahlt worden wie jetzt. Wir meinen hier nicht die absolute, sondern die relative Höhe der Geldpreise.

Die Blätter des geschätzten englischen Kupferstechers Will. Woollet standen verhältnissmässig früher bedeutend höher als heutzutage. Der Tod des Generals Wolf, ein Hauptblatt dieses Künstlers, kostete bei seinem Erscheinen 1776 im Abdruck vor der Schrift zwei Guineen; Anfang unseres Jahrhunderts wurden bis 45 Guineen gezahlt. In gleichmässiger Progression müsste das Blatt jetzt wenigstens 80—100 Guineen werth sein. Nun aber galt es bei Rigal 496 Frcs., bei Schwarzenberg nur $9^5/_6$ Thlr.!

*) Aber auch die Ansichten der Kunstkritiker unterliegen zuweilen einer Wandlung. Ich kann es mir nicht versagen, aus einem Büchlein, welches den Titel führt: Abhandlung von Kupferstichen.... Aus dem Englischen und in Leipzig 1771 erschienen ist, einige Urtheile über einzelne Künstler hervorzuheben, die beweisen, wie gewisse Künstler unter dem Druck der Mode an ihrem Ansehen leiden können. So sagt der unbekannte englische Kunstkenner (!) von Lucas v. Leyden, Aldegraf, Pens und einigen anderen nicht sehr bekannten (!) Künstlern, dass sie Dürer's Schüler wären und nur zu einer Zeit bewundert werden konnten, da man nichts Besseres kannte. Goltzius besitzt den einzigen Fehler, dass seine Figuren im niederländischen Geschmacke sind. Der Triumph von Julius Cäsar von A. Mantegna ist gezwungen und unangenehm. Auf S. 59 steht wörtlich: „Ob Parmigiano der Erfinder des Holzschneidens ist, lässt sich nicht gewiss bestimmen.“ Marc-Anton und Augustin von Venedig haben ihr Ansehen mehr dem Alter als dem Verdienst zu danken; ihre Ausführung ist hart und ängstlich (!). Die Blätter des Ersteren, Marter der heiligen Felicitas (hier „die Frau im Kessel“ genannt) und der Parnass werden namentlich (S. 187) stark getadelt. Rembrandt wird dem Salv. Rosa entgegen gehalten; natür-

Dagegen sind Blätter der früheren Kunstperiode, besonders von Meistern ersten Ranges, ausserordentlich in die Höhe gegangen, ja es werden oft für tadellos erhaltene brillante Exemplare geschätzter Hauptblätter Preise gefordert und gezahlt, die an das Unglaubliche grenzen. Die animirte Stimmung einzelner Cabinete und reicher Privatsammler trug wesentlich dazu bei. Eine kleine Excursion auf den Weltmarkt des Kunsthandels dürfte einiges Interesse bieten.

Die Incunabeln des Holzschnittes hatten immer ihre besonderen Liebhaber; als man aber anfing, ihre Geschichte systematisch zu studiren, als öffentliche Cabinete einsahen, dass sie zu diesem Studium das möglichst reichste Material zur Verfügung zu stellen haben, wurden auch für xylographische Werke höhere Preise gezahlt. So kaufte das Britische Museum in der Auction von T. O. Weigel 1872

lich wird er von diesem unendlich übertroffen. Die Radirungen des A. v. Ostade haben nur geringe Vorzüge. Die Bildnisse Mellan's sind das Schlechteste, was dieser Künstler gemacht hat; von Nanteuil, Edelinck, Masson, Poilly, van Schuppen, C. Visscher weiss Anonymus gar nichts zu sagen. Die Stiche nach Rubens' Jagden sind durchgehends schlecht; von den radirten Blättern des Cl. Gelée sagt er, dass ihre Ausführung schlecht, trocken und folglich unangenehm sei. Dagegen werden sehr gelobt: Salv. Rosa, P. Testa („die Ausführung seiner besten Blätter kann man meisterhaft nennen"), M. Dorigny („seine Verklärung nach Raphael ist das schönste und edelste Blatt in der Welt"), Villamena, G. Lairesse („der mit Recht den Namen eines niederländischen Raphaels verdient"), Picard („er radirte einige Blätter in der Manier der alten Kupferstecher, die er alle, namentlich Rembrandt, übertraf [!]"), Jac. Frey, Worlidge, der gleichfalls Rembrandt nicht allein glücklich erreichte, sondern ihn in einigen Stücken noch übertraf u. s. w. Wie würde sich der anonyme Kunstkenner wundern, wenn er heutzutage in Auctionen ganze Convolute von Blättern der von ihm gerühmten Meister um einige Mark kaufen könnte! Der Uebersetzer heisst J. J. Volckmann.

das Werkchen ‚Ars moriendi‘ um 7150 Thlr. Eine erste Ausgabe der Apocalypse kostete ebenda 3310 Thlr. Eine Biblia pauperum 2360 Thlr. Der älteste datirte Kupferstich vom Jahre 1451 mit dem Monogramm des gothischen 𝔓, von dem wir bereits Erwähnung gethan haben, wurde in derselben Versteigerung um 3950 Thlr. verkauft.

Wenn bei Auctionen Blätter vom Monogrammisten E. S. (vom Jahre 1464) in schönen Exemplaren vorkommen, die dem einen oder anderen reichen Museum fehlen, so wird ihre Erwerbung für den Privatsammler geradezu unmöglich. Das Liebesbanket, B. 90, kostete bei Brentano 2020 fl. Vier Spielkarten kamen bei T. O. Weigel auf 1800 Thlr. — M. Schongauer, Jsr. van Mecken und alle Meister dieser Richtung werden gleichfalls sehr hoch geschätzt. Die Passion von Schongauer erstand das Berliner Cabinet bei Brentano um 3000 fl., dieselbe Folge ging bei Durazzo bis 3050 fl. (das Exemplar von ungleicher Erhaltung und Schönheit, welches das Berliner Cabinet als Doublette versteigern liess, brachte 1000 Thlr. ein). Die Krönung Mariä desselben Meisters, B. 72, kostete bei T. O. Weigel 2800 Thlr., während das Blatt bei Durazzo nur 771 fl. eintrug. Die Versuchung des h. Anton, B. 47, erzielte bei Arosarena 1820 Frcs. Die grosse Kreuztragung, B. 21 (etwas beschädigt), kostete bei Durazzo 2000 fl.; das Rauchfass, B. 107 (verschnitten), ebenda 1050 fl., das grosse Cruzifix, B. 25, bei Brentano 2060 fl., die Geburt Christi, B. 5, bei T. O. Weigel 1040 Thlr. Burgmair's Triumph des Kaisers Maximilian brachte bei Brentano 3450 fl. ein.

A. Dürer feiert, wie selbstverständlich, auf dem Markte einen ununterbrochenen Triumph. Ein reiches Werk des Altmeisters deutscher Kunst, aus 288 Blättern bestehend, wurde bei Mariette (1775) um 1650 Frcs., bei Yves (1805)

um 3111 Frcs. verkauft. Heutzutage kosten einzelne Blätter des Meisters mehr. Das Berliner Cabinet kaufte einen brillanten ersten Abdruck von Adam und Eva, B. 1, um 700 Thlr. Im Jahre 1867 kostete er noch bei Harrach 1050 Frcs. (war wohl kein erster Abdruck); ein gleiches Exemplar kam bei Galichon auf 2990 Frcs.

Ebenso kaufte dasselbe Cabinet einen vorzüglichen Abdruck des Wappens mit dem Tode, B. 101, vor einigen Jahren um 500 Thlr.; auf der Auction Harrach 1867 kostete es 1050 Frcs.; auf der Auction Galichon kostete dasselbe 2150 Frcs. — Der h. Hieronymus, B. 59, galt bei Durazzo 2813 fl.

Mit Dürer hält Lucas von Leyden gleichen Schritt. Wahrhaft schöne, wie man zu sagen pflegt, brillante Exemplare gehören bei diesem Meister zu den grössten Seltenheiten; die Platten nützten sich zu bald ab. Das Werk des Meisters kostete bei Mariette 2141 Frcs., bei St. Yves 2000 Frcs. Einen Anhaltspunkt zur Schätzung seiner Blätter heutigen Tages bietet die Auction Galichon. Neun Blätter der Passion (B. 57—65) kosteten hier 3900 Frcs., die Rückkehr des verlorenen Sohnes, B. 78, 3500 Frcs. — Magdalena ergiebt sich den Freuden der Welt, B. 122, 8500 Frcs.

Die sogenannten Kleinmeister, besonders ihre Vorlagen für Goldschmiede, sind gleichfalls im Preise gestiegen. Das Werk des H. Aldegrever galt bei St. Yves 660 Frcs. (von Mariette kaufte es Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen — jetzt in der Albertina — um 200 fl.!), jetzt zahlt man für einzelne Blätter mehr. Ebenso erstand derselbe kunstsinnige Herzog das ganze Werk des H. S. Beham bei Mariette um 200 fl. Welchen Werth die Blätter der Kleinmeister heutzutage haben, zeigt besonders die Preisliste der Auction Posonji in München (1872). Bei Alferoff galt z. B. das Bildniss Carl V., B. 60, 252 fl.

Wer die Preise, welche für altitalienische Kunstdrucke gezahlt werden, studiren will, der gehe die Preislisten der beiden Abtheilungen der Auction Durazzo durch. Bereits im Jahre 1824 kaufte Woodburn die Pax mit der Krönung Mariae, welche Nielle, wie wir früher gezeigt haben, fälschlich dem Finiguerra zugeschrieben wird, um 315 Lstr., von diesem erwarb sie Cuningham, und dann Smith vom Letzteren um 400 Lstr., worauf sie ins Britische Museum kam. Die Nielle mit der Anbetung der Könige (Duch. 32) kaufte das Berliner Cabinet bei Durazzo mit 3800 fl. (das bei Galichon mit 4100 Frcs. bezahlte Exemplar desselben Blattes hält ihm nicht entfernt die Wage). Zwei andere Niellen (Duch. 122 und 337) kosteten bei Durazzo 2680 und 2670 fl.

Einer besonderen Vorliebe und Nachfrage erfreut sich Marc-Anton und seine Schule. Der feine Kunstfreund geht freilich an den Abdrücken der abgenützten oder retouchirten Platten vorüber, dafür ist für schöne Exemplare, besonders der Hauptblätter, kein Preis zu hoch. Die Auctionen Brentano, Durazzo und Galichon zeigen uns, welche Summen für kostbare Blätter dieses Meisters gezahlt wurden, dessen fast completes Werk bei Mariette 1775 um 4600 Frcs. verkauft wurde. In der Auction Brentano erreichten allein 29 Blätter dieses Meisters je einen Preis über 1000 fl. So B. 3, Noah baut die Arche, 4020 fl. — B. 18, Der Kindermord, bei Debois 1255 Frcs., bei Prévost, 1809, im ersten Abdruck 720 Frcs., bei Brentano 3581 fl. Ein vorzügliches Exemplar kaufte das Berliner Cabinet im Jahre 1872 um 1720 Thlr. Die Copie nach Marc-Anton (nicht Wiederholung) mit dem Tannenbäumchen, B. 20, galt bei Durazzo 2000 fl., bei Alferoff 2300 fl. — B. 26, Das Abendmahl, bei Brentano 3360 fl., bei Galichon 1150 Frcs. — B. 187, Dido, bei Brentano 2151 fl., bei

Galichon 1400 Frcs. — B. 199, Cleopatra, bei Brentano 2401 fl. — B. 217, Amorettentanz, bei Harrach, Paris 1867, 1150 Frcs., bei Santarelli 1871, 1010 Thlr. — B. 247, Der Parnass, bei Brentano 2500 fl. — B. 248, Das Bacchanal, ebend. 7100 fl. — B. 382, Die Poesie, ebend. 2700 fl. (kam ins Berliner Cabinet), bei Galichon 2500 Frcs. — B. 417, Die Pest, bei Brentano 2000 fl. (gleichfalls vom Berliner Cabinet erworben). — B. 468, Die drei Sänger, bei Brentano 4000 fl., bei Galichon 7005 Frcs. — B. 487, Die Kletterer, bei Brentano 4401 fl., bei Galichon 3600 Frcs., bei Durazzo 500 fl. — B. 513, P. Aretin, bei Brentano 5340 fl., bei Galichon 3500 Frcs. — B. 245, Das Urtheil des Paris, wurde bei Johnson mit 320 Lstr. bezahlt.

Aus der Auction Durazzo führen wir noch für altitalienische Kupferstiche nachstehende Preise an: 50 Bl. Tarotkarten, die Originale, kosteten 1880 fl. (dieselbe Folge erwarb bei Galichon das Britische Museum um 17000 Frcs.); die Propheten von B. Baldini 5610 fl.; die Himmelfahrt Mariae von Botticelli 5001 fl.

Aus der Auction Galichon heben wir hervor: G. A. da Brescia, Madonna mit Heiligen, unbeschrieben, 7700 Frcs. — Jul. Campagnola, B. 5, Der junge Hirte, 2550 Frcs. Pass. 16, zwei tanzende Kinder, 3700 Frcs. (bei Santarelli 805 Thlr.). G. Mozetto, Pass. 13, Triumph des Neptun, 2605 Frcs.; B. 14, die thronende Maria, 3900 Frcs.

Aus der holländischen Schule wollen wir zuerst Rembrandt hervorheben. In der Auction Servat wurde das fast vollständige Werk mit vielen Abdrucksverschiedenheiten bis 16000 Frcs. getrieben und um diesen Preis zurückgenommen. Bei Silvestre gingen 348 Bl. mit 7000 Frcs. weg. In der Doubletten-Auction des Berliner Cabinets brachten 529 Bl. des Meisters (worunter aber nur etwa

100 Bl. als gute oder vorzügliche alte Abdrücke verzeichnet sind), über 9800 Thlr. ein.

Gersaint erzählt, dass er bei der Auction Six in Amsterdam einige Abdrücke des Bürgermeisters Six zu 15—18 fl. gekauft habe. Einen davon kaufte ein Engländer 1750 von ihm um 150 fl. Sechs Jahre später erreichte dasselbe Exemplar in der Auction Batt in London den Preis von 350 Lstr. Im Jahre 1859 wurde das Blatt in Paris mit 5550 Frcs., bei Hippisley mit 121 Lstr. bezahlt. Bei Arosarena kam das Exemplar, welches aus Esterhazi's Cabinet entwendet wurde, auf 250 Lstr., und bei Hume (1876) wurde das Blatt mit 270 Lstr. bezahlt. — Rembrandt's Eigenbildniss, B. 7, kaufte in Hibbert's Auction (1809) der Herzog von Wellington um 5 Lstr., in seiner Auction stieg es auf 53 Lstr. und kam endlich um 105 Lstr. in's Britische Museum.

Eine ganze Stufenleiter von Preisen erfuhr das Blatt mit der Krankenheilung, B. 74, das Hundertgulden-Blatt genannt. Rembrandt gab es einmal als Zahlung für italienische Kupferstiche, welche 100 fl. kosten sollten*); so blieb dem Blatte die Benennung, mit welcher man zugleich seiner Verwunderung über die Höhe des Preises Ausdruck geben wollte. Wir citiren hier einige der berühmtesten Auctionen, um die Steigerung des Preises von diesem Blatte wahrzunehmen:

Auction Burgy	1755	7 Lstr.	— Sh.	
„ Barnard	1798	33 „	1 „	

*) Rembrandt war ein passionirter Sammler von Kunstsachen und allerlei Raritäten. Man sehe bei Blanc das Verzeichniss aller von ihm hinterlassenen Sammlungen. Um seinem Sammelgeiste fröhnen zu können, war er oft gezwungen, seine gewöhnlichen Lebensbedürfnisse auf das geringste Maass zu stellen, was ihm als Geiz und Knickerei angerechnet wurde.

Auction	Hibbert	1809	41	Lstr.	7 Sh.
„	Debois	1844	112	„	— „
„	Verstolk	1847	140	„	— „
„	Johnson	1860	160	„	— „
„	Pole Carew	1835	163	„	— „
„	Esdaile	1840	231	„	— „
„	Price	1867	1180	„	— „
„	Harrach	1867	8000	Frcs.	
„	Palmer	1868	1100	Lstr.	— „
„	Alferoff	1869	1850	fl.	
„	Berl. Cabinet (Doubl.)	1871	762	Thlr.	

Der französische Kunstsammler Dutuit erstand ebenfalls einen ersten Abdruck dieses Blattes und zahlte 1180 Lstr. dafür. Derselbe erwarb auch van Tol's Bildniss für 1510 Lstr.

Die Exemplare der beiden Auctionen Price und Palmer waren erste Abdrücke. Es dürften wohl die höchsten Preise sein, die überhaupt je für einen Kunstdruck gezahlt worden sind.

Rembrandt zeichnend, B. 22, erster Abdruck galt bei Hippisley 40 Lstr., in der Berl. Doubletten-Auction brachte ein brillantes Exemplar im ersten Abdruck 360 Thlr. — Der grosse Eccehomo (in die Breite), B. 76, im seltenen zweiten Abdruck erzielte in derselben Auction 298 Thlr. (bei Durazzo im vierten Abdruck 200 fl.). — Der barmherzige Samariter, B. 90, kostbarer erster Abdruck mit dem weissen Schweife des Pferdes, jedoch beschädigt, wurde vom Dresdener Cabinet um 172 Thlr. ebenda erstanden, während er bei Durazzo nur 171 fl. eintrug.

Die Muschel, B. 139, galt bei Alferoff 365 fl., in der Berliner Doubletten-Auction 135 Thlr. In der Auction Mecklenburg, 1872, 293 Thlr., bei Hume 200 Lstr.

Die spanische Zigeunerin, B. 120, in der erwähnten Doubl.-Auction 245 Thlr., bei Hume 70 Lstr.

Die Landschaft mit den drei Bäumen, ein pium desiderium aller Rembrandt-Sammler, B. 212, wurde stets in vorzüglichen Abdrücken hoch bezahlt. Bei Palmer galt sie 87 Lstr., bei Baron Marochetti 40 Lstr., bei Sotheby 123 Lstr., bei Alferoff 750 fl., bei Arosarena (aus Aylesford's Sammlung) 1800 Frcs., in der Berliner Doubletten-Auction 173 Thlr., bei Durazzo 750 fl., bei Mecklenburg 370 Thlr., bei Hume 120 Lstr. In der Auction von Mecklenburg galt ein vortreffliches Exemplar der Landschaft mit drei Hütten, B. 217, 625 Thlr., ein gleiches ging in der Doubletten-Auction mit 260 Thlr. weg. — Das Portrait des Malers Asselyn im ersten Abdruck galt bei Hippesley 150 Lstr., bei Harrach 2550 Frcs. — Das Bildniss des Ephr. Bonus, B. 278, in der Doubl.-Auction 276 Thlr., bei Mecklenburg dagegen (ein brillantes Exemplar) 1130 Thlr., bei Alferoff nur 800 fl.

Von anderen holländischen Maler-Radirern wollen wir noch hervorheben:

N. Berghem. B. 3, Die ruhenden Kühe, vor dem Namen. Alferoff 480 fl., Mecklenburg 145 Thlr. — B. 4, Der Dudelsackbläser (der Diamant): Alferoff 550 fl., Mecklenb. 180 Thlr. — B. 8, Die Heimkehr, Alf. 500 fl., Mecklenb. 250 Thlr.

A. v. Ostade. B. 12, Der mit der Frau sprechende Mann. Alfer. erster Zustand 90 fl., bei Mecklenburg unbeschriebener Probedruck 170 Thlr. — B. 16, I. Die verlangte Puppe, bei Alf. 185 fl. — B. 30, I. Das kleine Concert, ebenda 371 fl. — B. 32, IV. Der Maler, bei Mecklenb. 163 Thlr. — B. 46, I. Die Familie, Alf. (aus Marschall's Sammlung) 310 fl. — B. 49. Tanz im Wirthshause, mit

schwacher Bordure, Mecklenb. 351 Thlr. — B. 50. II, Das Vesperbrod, Alf. 260 fl., Mecklenb. 400 Thlr.

In gleichem Verhältniss stehen die Preise von vorzüglichen Blättern anderer berühmter Künstler, wie Potter, Everdingen, Ruysdael, Waterloo, Zeeman u. a.

Im Vergleich mit Werken des alten Kunstdruckes stehen die neueren Erzeugnisse der Chalkographie bedeutend niedriger. Selbst Abdrücke vor aller Schrift von den besten Stichen der berühmtesten Künstler werden nicht so hoch bezahlt, wie oft eine unscheinbare Radirung eines alten Meisters, die oft nichts für sich hat, als die Autorschaft eines gesuchten Künstlers und die Note einer besonderen Seltenheit. Zur Orientirung mögen folgende wenige Nachweisungen genügen.

Raphael Morghen. Die Verklärung auf Tabor, nach Raphael. — Ein Abdruck mit offener Schrift wurde 1865 bei Rocca in Berlin mit 220 Thlrn. ausgeboten, in der Auction Lehrs in Berlin 1866 kostete ein Abdruck mit einer Zeile Nadelschrift 146 Thlr., der 141. (Subscriptions-) Abdruck kam in Börner's Auction 1874 auf 71 Thlr., bei Rocca der 352. auf 100 Thlr.

Derselbe. Das Abendmahl, nach L. da Vinci. Ein Probedruck bei Johnson 316 Lstr. — Ein vollendeter Abdruck vor der Schrift bei Durand nur 600 Frcs., in der Auction Börner 1874 dagegen nur 525 Thlr., ein Abdruck vor dem Komma und vor der Retouche ebenda 131 Thlr., bei Rocca auf 400 Thlr. angesetzt.

Derselbe. Aurora oder Tanz der Horen, nach G. Reni. Vor der Schrift bei Rocca 150 Thlr., bei Lehrs 300 Thlr., bei Börner ein Abdruck mit den weissen Segeln 65 Thlr.

Jos. Longhi. Lo sposalizio, nach Raphael. Bei Al-

feroff 257 fl., bei Rocca 280 Thlr., bei Börner 175 Thlr. Alle vor der Schrift. Bei Lehrs im ersten Abdruck 302 Thlr.

Fr. Müller. Die Sixtinische Madonna, nach Raphael. Ein unvollendeter Probedruck bei Lehrs 140 Thlr. Ein Abdruck mit einer Zeile gerissener Schrift ebenda 740 Thlr., bei Debois 600 Frcs., bei Börner (1872) 600 Thlr. Ein Abdruck vor der Retouche in derselben Auction 110 Thlr.

Derselbe. H. Johannes in Entzückung, nach Dominichino, 1808. Ein Abdruck vor aller Schrift bei Debois 905 Frcs. Ein Abdruck mit gerissener Schrift bei Lehrs 126 Thlr. Mit der Schrift bei Börner 1874, 22 Thlr.

Jos. Keller. Die Sixtina nach Raphael. Ein Remarque-Abdruck (der Ladenpreis war 400 Thlr.) bei Börner 1874 nur 210 Thlr.

Derselbe. Die Disputa nach Raphael. (Die Platte ging beim Brande der Düsseldorfer Academie zu Grunde), bei Alfer. 176 fl., bei Börner (1874) 100 Thlr.

G. Edelinck. H. Familie nach Raphael, R. D. 4. Vor der Schrift und vor dem Wappen, bei Buckingham 73 Lstr, bei R. Weigel mit 70 Thlr. angesetzt! heutzutage unauffindbar. Mit der Schrift, aber vor dem Wappen, Mariette 896 Frcs., St. Yves 371 Frcs., Silvester 390 Frcs., Lehrs 95 Thlr., Rocca 110 Thlr.

Boucher-Desnoyers. La belle Jardinière, nach Raphael. Der Ladenpreis war 24 Frcs., erster Abdruck bei Durand 240 Frcs., bei Rocca 300 Thlr.

Derselbe. La Vierge au poisson, nach Demselben. Probedruck bei Debois 215 Frcs., bei Lehrs 65 Thlr.

Derselbe. La Vierge au rochers, nach L. da Vinci. Ladenpreis 7 Thlr. Ein Probedruck bei Durand 150 Frcs. Ein erster Abdruck mit offener Schrift bei Lehrs 101 Thlr.

Auf dem Standpunkte des Kunsthandels gilt jetzt der Grundsatz: Das Theuere ist wohlfeil (weil das theuerste

Blatt leichter einen Käufer findet als ein wohlfeiles) und das Wohlfeile ist theuer (weil es leicht jahrelang in der Mappe des Kunsthändlers liegen bleibt). Es ist eben nur Nachfrage nach kostbaren Hauptblättern berühmter Künstler, wobei Mittelgut unberücksichtigt bleibt und unverhältnissmässig im Preise sinkt.

Besonders spielen bei vielen Meistern die Abdrucksverschiedenheiten eine grosse Rolle beim Bestimmen des Preises. Irgend ein Blatt erzielt z. B. im ersten Abdruck 100 Thlr., dasselbe Blatt findet im abgenützten Zustande vielleicht mit 20 Sgr. keinen Liebhaber. Blätter von K. Dujardin vor der Nr. werden jetzt gewöhnlich mit 12—25 Thlr. gezahlt und in späteren Abdrücken kann man das ganze Werk des Meisters in 52 Blättern um 15—20 Thlr. erhalten. Dasselbe gilt von den Landschaften des C. W. E. Dietrich und von vielen anderen Künstlern, wie Waterloo, Ostade, Rembrandt u. s. w.

Die Höhe der Preise, welche Blätter auf einzelnen Auctionen erzielen, hängt sehr oft von äusseren Zufälligkeiten ab. Dasselbe Exemplar eines vorzüglichen, viel verlangten Blattes wird in einer Auction, welche nur Vorzügliches enthält und die renommirtesten Kunsthändler aller Länder zur Betheiligung anlockt, einen bedeutend höheren Preis erreichen, als es der Fall wäre, wenn es in einer anderen Auction, wo es zwischen Mittelgut wie begraben liegt, oder gar bei einer Versteigerung, von welcher kein gedruckter Catalog verbreitet wurde, zum Verkauf gelangen sollte.

Enthält eine Sammlung, die unter den Hammer kommen soll, nur Vorzügliches, wurde ein wissenschaftlicher und reeller Catalog von derselben verfasst, und hat dieser eine genügende Verbreitung erfahren, so kann man sicher sein, dass die Versteigerung sich einer regen Theilnahme

von Seite der Kunstfreunde und Kunsthändler erfreuen und dass kein Blatt unter seinem Werthe verkauft werden wird.

Zu den Ursachen, welche auf eine rapide Steigerung der Preise einwirken, rechnen wir auch die Leidenschaftlichkeit der Kunstsammler. Jeder Kunstsammler ist leidenschaftlich, das liegt im Begriffe der Kunstliebe und des Sammelgeistes; wir können uns wenigstens einen leidenschaftslosen Kunstsammler nicht vorstellen und darum spricht man auch von passionirten Kunstfreunden. Die Liebe zur Kunst ist ja selbst Passion, eine Leidenschaft, die das Edelste von jeher gefördert hat. Jahrelang hat vielleicht ein Cabinet, ein Sammler auf irgend ein Blatt gefahndet, endlich erscheint es am Horizont eines Auctionscataloges; jetzt gilt es, das lange ersehnte Blatt — besonders wenn es das Werk eines Lieblingsmeisters completirt — zu erringen, koste es was es wolle, wer weiss, ob oder wann es wieder zum Verkauf kommt. Dabei geht dann natürlich alle Besonnenheit, Ruhe und Kälte in die Brüche — und der glückliche Käufer jubelt in seinem Siege über so viele mächtige Rivalen, und dieser Jubel findet vielleicht erst hinterdrein einen Dämpfer bei der Betrachtung und Zahlung des enormen Preises, um welchen der Sieg im Feuer der Auctionsschlacht erkämpft wurde.

Es müssen aber die Reflectanten auf ein begehrungswürdiges Blatt gar nicht bei der Auction zugegen gewesen sein und können doch grossen Einfluss auf die Höhe der Preise der Kunstblätter nehmen. Wir wollen dies beispielsweise erklären. Drei Kunstfreunde, der eine in St. Petersburg, der zweite in Paris, der dritte in London wohnend, suchen zufällig dasselbe seltene Blatt. Dieses kommt endlich in einer Leipziger Auction vor; natürlich will es jeder haben. Nehmen wir an, ein Kunsthändler würde

dafür 50 Thlr. verlangen, das wäre der beiläufige Werth desselben nach dem heutigen Curse. Der passionirte Kunstliebhaber, der es sicher bekommen will, muss natürlich auf einen höheren Preis sich gefasst machen. Da alle drei Reflectanten der Auction nicht beiwohnen können, so geben sie Commissären ihre Aufträge; der eine limitirt, um ja nicht darum zu kommen, 100 Thlr., der andere 150 Thlr., der dritte gar 200 Thlr. Es ist gleichgültig, ob ein oder mehrere Commissäre die Aufträge ausführen, das Blatt muss nach den angegebenen drei Aufträgen die Summe von 150 Thlr. überschreiten, während es bei zwei Limiten vielleicht nur auf 101 und bei keinen Limiten auf 45 Thlr. gestiegen wäre.

Aehnliche Studien über gezahlte Preise für einzelne Kunstblätter kann man fast bei jeder Auction machen. Besonders galante oder freie Darstellungen stellen ein zahlreiches Heer von streitbaren Kunstsammlern in den Kampf, und die Steigerung der Preise geht während der Auction mit einer Rapidität in die Höhe, die an das plötzliche Anschwellen der Gebirgsbäche nach einem Wolkenbruch erinnert.

In neuerer Zeit hat sich unter den Kunstsammlern eine Unart ausgebildet — man kann es nicht anders nennen — die wesentlich die Preise der Blätter in die Höhe bringt. Zwei Auftraggeber wollen z. B. ein und dasselbe Blatt erwerben; um es sicher zu bekommen, geben sie gar keine Limite, sie wollen es Beide um jeden Preis haben. Nun aber ist es eine reine Unmöglichkeit, dass es Beide um jeden Preis erhalten. Wie weit soll der Wettkampf geführt werden? Der Vernünftigere (der Commissäre) giebt endlich nach und erhält natürlich für seinen Committenten das Blatt nicht; es ist in diesem zwecklosen Kampfe unnütz zu einem fabelhaften Preise getrieben worden.

Wir können es hier nicht verschweigen, dass es zuweilen leider nur pure Eitelkeit ist, die so hohe Preise zahlt. Es giebt solche Kunstsammler, deren Stolz es angenehm kitzelt, wenn sie in ihren Mappen Blätter bewahren, die sie um so hohe Preise erkauft haben, wenn sie mit diesen und mit dem Umstande prahlen können, dass sie diesen oder jenen reichen Sammler oder gar ein öffentliches Cabinet bei der Auction aus dem Felde geschlagen haben. Wenn man es mit ruhigem Blute beurtheilt, so haben die Geschlagenen eben ihre Vernunft walten lassen. Ein öffentliches Cabinet insbesondere, welches ein Gesammtbild des Kunstdruckes zusammenzustellen die Aufgabe hat, kann sich nie auf unbedingte Anschaffung von Raritäten einlassen, um so weniger, als es dem Privatsammler gegenüber den Vortheil hat, warten zu können. Dieser stirbt und dessen Sammlung zerstreut sich, das Cabinet ist unsterblich und was heute mit grosser Anstrengung der Kräfte nicht gelungen ist, kann morgen mit weniger Aufwand glücken.

In unseren Tagen hat eine Art von Kupferstichen den verhältnissmässig grössten Aufschlag im Preise erfahren, es sind die Arbeiten der Goldschmiede und solche, welche von Kupferstechern zu dem Zwecke erfunden und gestochen wurden, um Goldschmieden, dem Kunsthandwerk überhaupt, als Vorlagen zu dienen. Es sind Darstellungen von Goldwaaren, wie Gefässen, Schmucksachen, ferner von diversen Arabesken, Vignetten, Stickmustern und anderen Ornamenten. Mit Ausnahme einzelner Kleinmeister, wie der beiden Beham, Aldegrevers, mehrerer Monogrammisten, welche solche Gegenstände gestochen haben, findet man meist unbekannte oder wenig genannte Namen, da es vorzugsweise Arbeiten von Kunsthandwerkern sind.

Solche Büchlein mit „Grotesken“, die gewöhnlich eine

Folge von 6, 12 oder 24 Blättern enthalten, konnte man vor einigen Decennien noch sehr billig bekommen; heutzutage kommt das Blatt in der Folge auf 20—100 Thlr. Wenn man nach der Ursache dieser plötzlichen Preissteigerung forscht, so findet man zum Theil auch hier den angegebenen Grund: die Ornamente sind zur Mode geworden. Doch liegt auch noch eine tiefere und ernstere Ursache zu Grunde, es sind die Gewerbe-Museen, welche in allen grösseren Städten entstehen, und da ihr Ziel in der Cultur des Kunsthandwerks besteht, so müssen den Zöglingen Vorbilder vorgelegt werden, indem man ihnen entweder wirkliche Objecte der Kunstindustrie oder, wo dies nicht geht, bildliche Darstellungen derselben vor Augen stellt. Jedes Gewerbe-Museum legt darum eine Sammlung von Ornamentstichen an, und bei der starken Nachfrage nach solchen Blättern müssen diese im Preise steigen. Diese hohen Preise haben wieder das Gute gehabt, dass viele solcher Arbeiten, die man früher nur selten zu sehen bekam, aus dem Verborgenen an's Tageslicht gekommen sind.

Wir können das Capitel von den Geldpreisen der Kunstblätter nicht schliessen, ohne einer interessanten, unseren Gegenstand berührenden Scene zu gedenken, die sich bei der Kupferstichauction von Pole Carew in London 1835 abspielte und welche Blanc in seinem Werke über Rembrandt mittheilt. Bei dieser berühmten Auction waren die reichsten Kunstfreunde Englands, wie Lord Aylesford, Spencer, Sir Astley, W. Esdaile, Wilson und die grössten Kunsthändler Londons, wie Colnaghi, Evans u. A. anwesend. Auch Claussin, der ein Werk über Rembrandt schrieb und Blätter dieses Meisters sammelte, kam von Paris herüber. Er wollte nur ein Blatt der Sammlung, das Portrait Tolling's (eigentlich Dr. Petrus van Tol) erwerben. Das Hundertguldenblatt fand mit 163 Lstr. bereits seinen neuen

Besitzer; Asselyn mit der Staffelei ging mit 39 Lstr. weg. Schlechte Aussichten für den armen Chevalier Claussin, der über keine grossen Geldmittel zu verfügen hatte. Da erscheint das Portrait van Tol's auf dem Tische; Alles geräth in Aufregung, Claussin athmet kaum. Als das Blatt zu ihm kam, stand es bereits 150 Lstr. Claussin untersucht es mit der Lupe und sagt: 155. Am Ende des Saales lässt sich Jemand vernehmen, der 200 ruft. Claussin wird blass, er erhebt sich, am ganzen Leibe zitternd, und sagt: „Meine Herren! Sie kennen mich, ich bin der Chevalier Claussin, der den grössten Theil seiner Lebenszeit zur Anfertigung eines Catalogs des Rembrandt-Werkes verwendet hat. Fünfundzwanzig Jahre lang suche ich dieses Portrait, welches ich nur aus den drei Exemplaren kenne, die sich in Paris, Amsterdam und bei Barnard befinden. Wenn mir das Blatt diesmal entgeht, dann bleibt mir keine Hoffnung, es je wiederzusehen. Ich bitte meine Concurrenten, die Dienste in Betracht zu ziehen, die mein Buch den Kunstfreunden bieten wird, und die Opfer zu erwägen, die ich bringen musste, um die verschiedenen Abdruckszustände zu constatiren. O, meine Herren, ein wenig Generosität!" Thränen traten ihm in die Augen; die Worte verfehlten nicht, auf die Versammelten eine Wirkung zu machen, aber die Appellation an die Grossmuth der Kunstsammler war eine vergebliche; bei 220 Lstr. fiel der Hammer; der glückliche Käufer war Verstolk van Soelen, holländischer Staatsminister.

Viertes Hauptstück.

Sammlerzeichen.

Kunstsammler und öffentliche Cabinete pflegen die Blätter ihrer Sammlungen mit dem Namen, dem Wappen,

einem Monogramm oder monogrammatischen Zeichen zu versehen. Solche Sammlerzeichen können entweder mit freier Hand oder mit einem Stempel ausgeführt sein: letztere Art entweder farbig oder trocken. Privatsammler wie Cabinete wollen mit solchen Bezeichnungen gleichsam ihr Eigenthumsrecht auf das bezeichnete Blatt ausdrücken.

Wenn öffentliche Sammlungen dann Doubletten ausscheiden und verkaufen, so wird die Giltigkeit des Sammlungs-Stempels durch einen beigefügten Tilgungsstempel aufgehoben. Privatsammler pflegen bei der Veräusserung ihrer Sammlungen keinen Tilgungsstempel anzubringen.

Das Anbringen von Sammlerzeichen hat oft seine Schwierigkeiten. Ein kleines Blatt von 6—10 Centim. Höhe bietet nur wenig Raum dar, besonders wenn in Folge der Zeit das Blättchen in verschiedenen Besitz gekommen ist. Ist das Papier des Blattes zu dünn, so schlägt die Schrift oder der nasse Stempel, besonders wenn ölige Farbe angewendet wurde, durch, nicht eben zum Vortheil des Blattes, wenn aus Unvorsichtigkeit die Bezeichnung in tergo einer lichten Stelle der Darstellung angebracht wurde. Wir haben kostbare Blätter gesehen, wo das Gesicht oder lichte Stellen des nackten Körpers durch eine solche durchschlagende Tinte oder Schwärze ganz verdorben waren. Ist der Stempel neu und scharf, so beschädigt er auch das Blatt, ja schneidet es zuweilen durch. Ein Anbringen des Sammlerzeichens auf der Bildseite hat gleichfalls seine Schwierigkeiten, da der Unterrand nicht immer genug Raum zum Anbringen desselben frei lässt. Den Stempel aber auf die Darstellung selbst abzudrucken, ist noch misslicher, in den dunklen Partien ist er nutzlos, in einer lichten aber stört er die Harmonie und entwerthet jedes Blatt. Ein solches Sammlerzeichen ist einem Flecke gleichzustellen.

Es ergeben sich sonach für Sammler und öffentliche

Sammlungen, welche ihre Blätter signiren, folgende Regeln: a) Mit Ausnahme eines kleinen Trockenstempels (wie z. B. der von Rob. Dumesnil) ist die Bezeichnung auf der Kehrseite des Blattes vorzuziehen. b) Man wähle eine Stelle über der tiefsten Schattenseite der Darstellung. c) Man gebrauche nur Stempel in kleinerem Formate. d) Man vermeide ölige Farbe, welche selbst dickeres Papier durchdringt.

Die Signaturen der Privatsammler haben für den Kunstforscher auch eine Art von Bedeutung. Wenn ein Blatt mehrere solcher Bezeichnungen trägt, so kann man hier gleichsam ein Diarium desselben erblicken, in welchem seine Geschichte eingetragen ist. Welche Schicksale erfährt oft ein berühmtes Blatt, welche Reisen macht es bei jedem Besitzwechsel, bis es endlich in den Hafen einer öffentlichen Sammlung einläuft, um hier eine ruhige und feste Stätte zu finden! So ging der Schreiber mit der Goldkette von Rembrandt, B. 257, im ersten Abdruck aus der Sammlung von Mariette durch die Sammlungen Buckingham, Harding, Smith, Verstolk van Soelen, bis er in das Berliner Museum gelangte!

Es giebt ferner berühmte Sammler, die von Reichthum, Kunstliebe und Kunstkenntniss begünstigt, eine Sammlung zusammen gebracht haben, welche eines besonderen Ansehens sich erfreut hatte. Wenn ein solcher Sammler darauf bedacht war, nur Vorzügliches zu kaufen und nur ausgezeichnete und seltene Blätter zu signiren, so ist ein solches Sammlerzeichen gleichsam ein Empfehlungsbrief für jedes Blatt, auf dem es steht. Man unterlässt darum nicht, auf solche Signaturen berühmter Kunstsammler hinzuweisen, indem sowohl Lager- als Auctionscataloge bei den betreffenden Blättern ihre berühmten früheren Besitzer anführen. Man sagt z. B. „von Mariette bezeichnet“ oder

„aus Esdaile's Sammlung" etc. und will damit sagen, dass schon dadurch die Güte eines Blattes und auch zuweilen das Alter seines Abdrucks begründet erscheint, da es sich einmal in einer solchen berühmten Sammlung befand, die keinen schlechten oder modernen Abdruck in sich aufnahm.

Ein erschöpfendes Verzeichniss aller Sammlerzeichen fehlt uns noch. Mehrere hat Nagler in sein Monogramm-lexicon aufgenommen. Ein completes Verzeichniss hätte auch nur einen secundären Werth, da auch Sammlerzeichen vorkommen, die den Werth eines Blattes keineswegs vermehren.

Wir wollen am Schlusse des Werkes einige Signaturen der berühmteren Privatsammler in facsimilirter Weise bringen, ohne ihre Vollständigkeit zu beanspruchen, da uns die Gelegenheit fehlte, alle in Erfahrung zu bringen. Im Jahre 1883 erschien ein Buch von L. Fagan: „Colectors Marks", das an 650 Sammlerzeichen bringt.

Fünftes Hauptstück.

Von Fälschungen des Kunstdruckes.

Wenn es sich darum handelt, mit Anwendung geringer Mittel verhältnissmässig Viel zu verdienen, da finden sich stets viele Unternehmer ein und selbst ein Umgehen der Schranken, welche das Gesetz vorschreibt, wird nicht gescheut. Ein sicherer und leicht zu erwerbender Gewinn hat schon Manchen über alle Bedenken des Gewissens hinweggesetzt. Eine Unterschrift oder eine Ziffer zu fälschen, um mit dieser Fälschung Unerfahrene zu betrügen und zu schädigen, verlangt nur einige Geschicklichkeit und Vorsicht.

Eine Bank- oder Staatsnote zu fälschen ist schon schwerer und bedenklicher, weil die Perspective auf die grosse Strafe gerade nicht verlockend und aufmunternd wirkt.

Schwieriger ist die Fälschung von Antiquitäten und Gemälden, wenn hier auch der Fälscher ein Gebiet betritt, auf welchem ihn der Gesetzgeber mit seinen Paragraphen nicht verfolgt. Hier werden mannigfache Kenntnisse vorausgesetzt, um etwas mit wenig Mitteln zu leisten, was Sammler zu täuschen im Stande wäre. Und dennoch ist dieses Feld nicht frei von Fälschern geblieben.

Was in Nachahmung und Fälschung von Antiquitäten, besonders in Frankreich geleistet wurde, davon wissen die Archäologen ein Wort zu sagen.

Ebenso gab es zu allen Zeiten Fälscher, welche Bilder unter dem Namen berühmter Künstler herstellten und sie um theueren Preis als Originale der angegebenen Meister an den Mann brachten. Solche Fälscher beruhigen sich mit dem Gedanken, dass es Schuld der Käufer sei, wenn sie betrogen werden. Warum verstehen sie die Sache nicht besser und gehen auf die Leimruthe? Was hat man in Italien allein für berühmte Bilder fabricirt und glücklich verkauft! Im Jahre 1856 hat in Rom eine solche Fälschung viel von sich reden gemacht. Ein Engländer kaufte durch Vermittlung eines Kunsthändlers von einer verarmten Adelsfamilie, die in der Romagna lebte, ein Bild von Fra Angelico um einen hohen Preis; das Holz, darauf es gemalt war (bräunlich und wurmstichig), die schriftlichen Dokumente, welche beigelegt waren, schlossen jede Vermuthung eines Betruges aus. Wie erstaunte aber der Käufer, als er später in den Uffizien zu Florenz das wirkliche Original seines Bildes sah! — Bei Brüssel soll es eine vollkommen eingerichtete Fabrik auf alte Bilder geben; da werden täuschende Bilder von van Goyen, Potter,

Berghem, Rembrandt etc. verfertigt. Ein Engländer — so erzählt man — bestellte sich für seinen neu gebauten Speisesalon zwei Fruchtstücke von Huysum, mit Angabe der Höhe und Breite der Rahmen, in welche sie passen sollten, ferner zwei Thierstücke von Fyt, gleichfalls mit Angabe des Maasses. Die Bestellung war doch wohl eine Ironie?

Auch der Kunstdruck entging nicht der Gefahr, von unberufenen Fälscherhänden misshandelt zu werden. Das war ganz natürlich, denn hier unterliegt eine Fälschung weniger Schwierigkeiten und setzt keine Anwendung complicirter Mittel voraus.

Eine Fälschung des Kunstdruckes kann auf zweierlei Art bewerkstelligt werden; entweder wird die Platte selbst gefälscht, welche Fälschung dann auch auf den Abdruck übergeht, oder es wird der Abdruck erst gefälscht.

a) Fälschungen der Platte vor ihrem Abdruck. Es kann die ganze Platte zu dem Zwecke radirt, gestochen etc. sein, um unter dem Namen eines berühmten Künstlers in den Kunsthandel zu kommen. Ein unbekannter Fälscher (diese nennen natürlich nie ihren Namen) ahmt die Manier irgend eines berühmten Künstlers nach, indem er einen beliebigen mit dem Kunstcharakter des Meisters übereinstimmenden Gegenstand auf die Platte bringt. Die Composition gehört dem Fälscher, sonst wäre es eine Copie; aber die angewendete Form soll betrügerischer Weise Composition und Ausführung einem bekannten Meister unterschieben. Auf den Betrug deuten dann die angebrachten Monogramme oder Unterschriften des nachgeahmten Künstlers hin.

Bei Kupferstichen kommen diese Fälschungen sehr selten vor; wer so stechen kann, wie z. B. Boucher-Desnoyers, R. Morghen etc., der wird unter eigenem Namen stechen

und ein Blatt nicht ausführen, um es jenen zu unterschieben. Auch Holzschnitte, Schabkunstblätter haben nicht viele Fälscher zu einem solchen Betruge angelockt. Desto häufiger kommen die Fälschungen von Meistern vor, die radirt haben; insbesondere hat Rembrandt Viele zu Fälschungen gereizt, und so manches mittelmässige Blatt trägt die Bezeichnung: Rembrandt fec.*) Wir wollen hier indessen recht gern der Vermuthung freien Raum lassen, dass die Urheber dieser „falschen Rembrandts“ mit einer solchen Bezeichnung nur ihrer Eitelkeit schmeicheln wollten, indem sie wähnten, den grossen Meister der Radirnadel wirklich erreicht zu haben. Wir wollen über solche Fälschungen sogar um so lieber unser kritisches Auge schliessen, als sie keinen nur einigermassen geübten Kenner der Rembrandt'schen Muse zu täuschen im Stande sind.

Der bekannte Kupferstecher B. Picart hat sich bemüht, in einer Reihe von Blättern Werke berühmter Meister nachzuahmen (nicht zu copiren), indem er eigene Compositionen in der betreffenden Manier des Künstlers ausführte und mit dem Namen desselben bezeichnete. Er gab die Sammlung später unter dem Titel: „Impostures innocentes“ heraus. Heutzutage wird sich kein einigermassen gewandter Kunstkenner von diesen „unschuldigen“ Fälschungen täuschen lassen.

Wenn H. Goltzius in seiner berühmten Hauptfolge die Compositionsweise und Technik eines Dürer oder Lucas

*) Einer eigenthümlichen Fälschung müssen wir hier Erwähnung thun. Jemand wollte das äusserst seltene Blatt Rembrandt's B. 373 copiren und als Original verkaufen. Da er aber das Original nicht kannte, so componirte er das Blatt nach der Beschreibung, die Bartsch davon giebt. Natürlich kam etwas ganz Anderes zum Vorschein, wenngleich es mit der Beschreibung übereinstimmte. Eine Copie des wirklichen Originals befindet sich im Werke des Blanc.

von Leyden nachzuahmen strebte, so werden wir in diesen stets geschätzten Blättern keine Fälschung finden, da sie des Goltzius Monogramm tragen.

Copien nach Kunstblättern sind eigentlich nicht als Fälschungen zu betrachten, besonders wenn durch ein Zeichen sich der Copist kennbar macht, wie z. B. Bartsch seine Copien nach alten Meistern mit seinem Namen bezeichnete; sie werden es aber dann, wenn man die Copie als Original verwerthen will. Natürlich kann dies nur mit sehr gut ausgeführten, täuschenden Copien geschehen. So sind die Copien von S. Savry (Anslo, nach Rembrandt), Denon (Erweckung des Lazarus, nach demselben), Baillie (Der Goldwieger, nach demselben), zuweilen als Originale verkauft worden.

Beim Sichten der Kunstliteratur kamen wir noch einer eigenthümlichen Art von Fälschung auf die Spur, die wir als Curiosum hier erwähnen wollen. Nic. Kindlinger gab in Frankfurt a. M. 1819 ein kleines Werkchen heraus und in demselben Nachricht über einige noch unbekannte Holzschnitte, Kupferstiche und Steindrücke(!) aus dem 15. Jahrhundert. Er beschreibt einige solche Incunabel-Lithographien aus dem 15. Jahrhundert; eine solche mit Christus am Kreuz führt die Inschrift: Quis opus hoc pinxit Thomas de Mutina f. Millesimo CCCLXXXXVII. quale vides lector Ravisini filius autor. Dieselbe Schrift kommt auf dem Bilde des Thomas im Belvedere vor, derselbe lebte übrigens hundert Jahre früher und hätte sich gewiss nie träumen lassen, zu einem Lithographen gemacht zu werden. Der Verfasser erzählt uns in der Einleitung, dass er diese seltenen Lithographien bei Joh. Jac. Hoch in Mainz gesehen habe; da ihm dieser aber, als bereits das Büchlein gedruckt war, nicht die Provenienz der Blätter mittheilen wollte, so halte er sie alle für interpolirt. Wenn man

diese Vorrede zuerst gelesen hat, so begreift man eigentlich nicht den Zweck des Buches. Es war eben bereits gedruckt und musste also auch erscheinen. Die curiosen Lithographien sind spurlos verschwunden und scheinen keinen Glauben gefunden zu haben. Wir wollen ihnen darum recht gern ein: Requiescant in pace nachrufen.

Es kann aber auch eine Platte, die von einem namhaften Künstler ausgeführt ist, von fremder späterer Hand gefälscht werden. Wenn ein Verleger die abgenützten Platten eines Künstlers durch einen andern Kupferstecher wieder zum Abdruck brauchbar machen (retouchiren) lässt, so ist diese Retouche keine Fälschung, sondern etwa der Reinigung und Restaurirung beschädigter Bilder gleichzustellen. Die Fälschung besteht in dem Bestreben, fremde Arbeiten dem ursprünglichen Künstler zu unterschieben, als ob sie von diesem selbst herrühren würden. So hat das Blatt mit der Madonna, welches dem Meister E. S. zugeschrieben wird (Passav. 136), keine Jahreszahl. Ein Fälscher, dem die Platte unter die Hand kam, setzte auf diese die Jahreszahl 1461, um dem Blatte einen höheren Werth zu geben*). Zu den Arbeiten einer fertigen Platte pflegt der Fälscher keine neuen hinzuzufügen, weil sich damit der Abdruck als ein späterer manifestiren würde; derselbe wird viel eher Vorhandenes tilgen, oder wenigstens beim Abdruck die Schrift zulegen, um einen Abdruck vor der Schrift darzustellen, wovon wir bereits gesprochen haben. Solche gefälschte Abdrücke vor der Schrift giebt es von der Madonna Bridgewater von F. Anderloni.

b. Fälschungen auf den gedruckten Kunstblättern. Nicht immer stehen gleich Original-Platten

*) Ueber eine merkwürdige Fälschung s. auch Passavant, P. gr. I. 186.

zum Behufe von Fälschungen zu Gebote. Ruchlose Fälscherhände haben sich darum um so gieriger auf die Abdrücke derselben geworfen und man kann nicht genug vorsichtig sein, wenn man ein Kunstblatt kaufen will, welches mit Verschiedenheiten in der Arbeit sich brüstet, die bisher allen Kunstkennern entgangen sind.

Radirgummi und Radirmesser haben in der Hand der Fälscher Erstaunliches geleistet. Ein Blatt von K. Dujardin kostet z. B. im guten Abdruck mit der Nummer 9—12 Mk., vor der Nummer aber 40—80 Mk. Eine solche Nummer ist leicht wegzuradiren und es gehört alle Finesse der Kunstkennerschaft dazu, sich auf diesem Felde nicht übervortheilen zu lassen. Ueberhaupt sind alle Blätter, bei denen die Hinzufügung einer Nummer einen späteren Abdruckszustand erzeugt, dieser Gefahr der Fälschung ausgesetzt.

Auch einzelne Blätter von Nanteuil, Masson und Edelinck bieten dem Fälscher wenig Schwierigkeiten dar, da sich frühere und spätere Abdrücke oft durch nichts als einige Punkte oder Striche von einander unterscheiden, die leicht zu tilgen sind. Hier fanden Fälscher von jeher ein fruchtbares Gebiet für ihre Heldenthaten des Betrugs. So erscheint z. B. das Portrait von Bossuet, welches Edelinck gestochen hat (R. Dum. 156), sehr oft ohne die zwei Punkte hinter dem Malernamen, ohne immer wirklich erster Abdruck zu sein. Bei R. Morghen's Abendmahl nach L. da Vinci ist gleichfalls oft das Komma ausradirt worden.

Zuweilen verschwinden durch eine gleiche, wenn auch etwas schwierigere Manipulation einzelne Striche der Darstellung, besonders am Rande; ein solches gefälschtes Blatt soll dann als erster Abdruck vor verschiedenen Arbeiten gelten. Wir haben solche gefälschte Blätter von

C. W. E. Dietrich gesehen, die sich von ungefälschten durch das Verschwinden von Arbeiten unterschieden. Genaue Untersuchung des Papiers, fleissige Benutzung der Lupe haben den Verdacht des zweifelnden Kunstfreundes zur Gewissheit gestempelt.

Was aber der Fälscher nicht zuwege bringen kann, das ist die Entfernung einer ganzen Strichlage aus einer Stelle des Blattes, die zwei oder gar drei Strichlagen hat. Eine Fälschung nach dieser Seite hin müsste auch der ungeübte Sammler sogleich wahrnehmen.

Die Fälschung besteht aber nicht immer in der Wegnahme vorhandener Arbeiten; die Fälscher sind zuweilen so kühn, dem Original etwas von ihrem Eigenthum hinzuzufügen. Es giebt Fälschungen durch Zusätze, die mit dem Blatte und dessen Künstler nichts zu thun haben.

Wir haben bei Besprechung der verschiedenen Abdruckszustände Seite 129 auch der sogenannten Einfälle Erwähnung gethan. D. Chodowiecki hat insbesondere bei vielen seiner Blätter solche Gedankenspäne in den Rand des Stiches flüchtig hinradirt; sie bezeichnen, wie wir gesagt haben, die frühesten Abdrücke. Diese Künstlereinfälle brachten die Fälscher auf einen neuen Einfall. Da Kunstsammler diese Abdrücke mit Einfällen, die zugleich zu den seltenen gehören, gerne kaufen und hoch bezahlen, so gab es mitleidige Fälscher, welche diesem Bedürfnisse damit abzuhelfen suchten, dass sie Abdrücke, auf welchen diese Einfälle bereits getilgt waren, mit ihren Einfällen versahen. Diese gefälschten Einfälle wurden nicht etwa hineingezeichnet — das fiele leicht auf — sondern gedruckt. Zu diesem Behufe brauchte man durchaus die Originalplatte nicht, sondern nahm eine leere Platte, die grösser war, als die Platte des zu fälschenden Blattes, und indem man sich auf ihr den Raum der Darstellung

bezeichnete, radirte man neben demselben seinen Einfall und druckte ihn auf das Blatt ab, welches also dabei zum zweitenmale unter die Druckerpresse kam.

W. Engelmann hat in seinem Werke über D. Chodowiecki viele solche unchodowiecki'sche Einfälle als Fälschungen nachgewiesen.

Auf gleiche Weise, durch Anwendung einer Hilfsplatte, wurden auch andere Meister gefälscht; besonders Rembrandt kam durch Fälscher zu Druckvarietäten und Unica, von denen er sich nie etwas hatte träumen lassen. So viel ich erfahren habe, bestand in Berlin eine eigene Fabrik auf solche Fälschungen des Chodowiecki und Rembrandt. Der Fälscher zeichnete sich zugleich durch eine reiche Phantasie und Mannichfaltigkeit der räuberischen Einfälle*) aus, die sich selbst in die Darstellung erstreckten. Wo Rembrandt es für gut fand, nur vier Personen anzubringen, bringt der Fälscher eine fünfte, sechste Figur hinzu. Pelzmützen werden vergrössert, Hutfedern werden aufgesteckt, wo keine waren; oder die vorhandene Feder wird durch eine zweite vermehrt, Rembrandt mit dem Säbel erhält zwei Säbel; auf dem Stein, darauf Christus steht und predigt (la petite tombe), ist Maria Magdalena in Busse radirt! der h. Familie im Zimmer (B. 62) gesellt er gar ein Nachtgeschirr bei und überbietet damit selbst den Realismus eines Rembrandt. Sogar die Grösse der Platte wird gefälscht, wenn das Original von keiner Stichlinie eingefasst war und grösseren Rand hatte. Die Breite der Platte ist z. B. 30 Millim., der Fälscher nahm eine leere Platte, welche 35 oder 40 Millim. breit war (wenn es der Plattenrand des zu fälschenden Blattes erlaubte) und druckte die leere Platte auf das Blatt so,

*) „Sceleratesse diabolique", heisst es bei Willshire.

dass drei Kanten derselben in die des Blattes genau einfielen, die vierte aber einen neuen Platteneindruck machte, der die Breite des Blattes vergrösserte. Der originale Platteneindruck ist zwar damit nicht getilgt worden, aber man suchte ihn durch Glätten zu verwischen oder deckte ihn mit einem gefälschten (in die leere Platte radirten) Strich zu.

Bei einem Blatte Rembrandt's ist indessen dem unverwüstlichen und unermüdlichen Fälscher etwas Menschliches zugestossen. Es handelte sich darum, das Portrait des J. Asselyn, B. 277, zu fälschen. Im ersten Abdruck sieht man im Grunde eine Staffelei; später ist sie verschwunden. Die Versuchung lag nahe, man konnte das Verschwundene wieder ersetzen und das Blatt war seine hundert Thaler wenigstens kostbarer. Nun aber hatte der Fälscher einen ersten Abdruck noch nie gesehen und er musste den Catalog des Cabinets Burgy vor sich gehabt haben, der in holländischer und französischer Sprache abgefasst war. Der franz. Uebersetzer hat das holländische Wort „Ezel", welches Staffelei*) und auch einen Esel bedeutet, nicht verstanden und beim Portrait des Asselyn bemerkt: „avec l'âne derrière lui". Nach dieser Bemerkung glaubte der Fälscher aus einem späteren einen ersten Abdruck zu machen, indem er mit einer zweiten Platte einen Esel im Grunde anbrachte und das Blatt dann nach London zum Verkauf schickte, wo er aber weidlich ausgelacht wurde.

Eine neue Art zu fälschen besteht darin, dass man schwache Abdrücke eines geschätzten seltenen Blattes mit Feder und Tusche überarbeitet, indem man jede Linie verstärkt, die Schatten mit Tusche oder Druckerschwärze

*) Im Englischen heisst Staffelei „eazel". Ein innerer Zusammenhang mit dem italienischen „caveletto" und dem französischen „chevalet" ist nicht zu verkennen.

lavirt, so dass ein magerer, blasser Abdruck aus der Hand eines solchen Fälschers als ein kräftiger und brillanter hervorgeht. Diese Art Fälschung erfordert viel Geschicklichkeit und Geduld, wenn sie Kenner täuschen soll, und es ist nur zu verwundern, dass man bei der Fertigkeit, die eine solche Fälschung voraussetzt, nicht etwas der Menschheit Nützlicheres unternimmt, als Kunstblätter zu verderben und Sammler zu betrügen. Wir hatten ein seltenes Blatt von C. W. E. Dietrich (Link 110) in der Hand, welches stets, auch in besten Abdrücken, etwas mager erscheint. Dieses Blatt, welches ein Privatsammler in Dresden besass, war sehr blass und wurde darum gegen ein besseres Exemplar eingetauscht. Nicht lange darauf kam dasselbe sehr blasse Exemplar dem früheren Besitzer, der es auf eine nur ihm bekannte Weise bezeichnet hatte, in die Hand; aber in welchem veränderten Zustande! Jetzt war es ein „gleichmässig vorzüglicher Abdruck“ geworden. Nähere Untersuchung und eine Vergleichung mit mehreren guten Exemplaren führten zur Entdeckung der Fälschung durch Ueberarbeitung hin. Diese war sehr vorsichtig und gewandt ausgeführt, aber bei aller Kunstfertigkeit doch nur — Fälschung! Leichter ist die Verstärkung von Schattenpartien durch einen Tuschton; wir fanden diese Fälschungsart bei Blättern von Dürer, Marc-Anton, Rembrandt etc. Der vorsichtige Kunstsammler wird darum Blätter, welche eine tiefe sammtartige Schwärze zur Schau tragen, erst genau untersuchen, ob diese eine jugendliche Frische der Platte oder den Pinsel des Fälschers voraussetzen.

Endlich sei noch einer Art, durch Fälschung den Werth der Kunstblätter zu erhöhen, hier Erwähnung gethan. Wie wir im vorigen Hauptstück gesagt haben, pflegen Sammler ihre Blätter mit ihrem Namen oder Stempel zu bezeich-

nen. Wir haben auch gesagt, welchen Werth diese Sammlerzeichen für den Kunstfreund haben. Man legt einen gewissen Werth (pretium affectionis) darauf, Blätter zu besitzen, welche früher dieser oder jener berühmten Sammlung angehörten und ihr zur Zierde gereicht haben. Auch diese Sammlerzeichen sind gefälscht worden. Zwar ist uns kein Fall bekannt, dass Stempel solcher Sammler nachgemacht worden wären, dagegen unterlagen Autographen der Sammler den Fälschungen, indem man einfach durch Nachahmung der Schriftzüge Namen berühmter Sammler auf Blätter übertrug, die nie in deren Besitz waren. So kommt P. Mariette's Name sehr oft gefälscht vor und es wirkt belustigend, wenn dieser Name auf einzelnen Blättern vorkommt, die erst 50—60 Jahre nach dessen Tode entstanden sind. — In neuerer Zeit ist auf Blättern von Dietrich der Sammlername Rechberger's in Wien, der ein passionirter Sammler von Blättern dieses Meisters war, gefälscht worden. Experten falscher Unterschriften werden schon an der verschiedenen Natur der verwendeten Tinte das Falsche vom Echten leicht unterscheiden können.

Ein ausführliches Verzeichniss aller im Gebiete des Kunstdruckes vorkommenden Fälschungen und ihrer Merkmale ist noch nicht vorhanden und es wäre zu wünschen, dass sich ein erfahrener Kunstkenner dieser Arbeit unterzöge, die der Wissenschaft, wie den Sammlern zum grossen Nutzen wäre. Kunsthändler würden ihm wohl in ihrem eigenen Interesse mit ihren Erfahrungen zur Seite stehen. In jüngster Zeit haben über Fälschungen (jedoch in Rücksicht auf alle Kunstgebiete) J. Lessing und Paul Eudel geschrieben. (S. Literatur.)

Zweite Abtheilung.

Der Kunstsammler.

Erstes Hauptstück.

Sammler und Sammlungen.

1. Vom Sammeln überhaupt.

Das Sammeln von Gegenständen der Wissenschaft, Kunst und Cultur ist eine Frucht der Bildung. Wissenschaftliche und Kunstsammlungen sucht man vergebens bei rohen, ungebildeten Völkern, sie sind nur bei Culturvölkern heimisch. Ihre Reichhaltigkeit sowie die Vollkommenheit ihrer Anordnung ist zugleich der Höhenmesser der Bildung eines Volkes. Schon die alten Egypter legten Bibliotheken an, die Griechen später erwiesen ihren Dichtern die höchste Ehre dadurch, dass sie ihnen Statuen setzten, ihre Werke sammelten und mit grosser Pietät aufbewahrten. Euripides und Aristoteles besassen reiche Bibliotheken. Später sammelten Private ohne Verständniss, aus Mode und wurden oft betrogen, indem ihnen wurmstichige Exemplare als alte verkauft wurden. Besonders Autographen wurden hoch gezahlt. Alexander liess die Werke des Homer in einen kostbaren Kasten legen, um sie vor Vernichtung zu verwahren. Werke der Kunst wurden zwar nicht wie Bücher gesammelt, um

in abgesonderten Räumen als Sammlung aufbewahrt zu werden. Die griechische Kunst war zu viel öffentlich, indem sie der Religion und Politik diente; und so war die Acropolis in Athen, ja jeder griechische Tempel und Marktplatz ein öffentliches Museum. Die Kunst war damals in das Leben so verflochten, dass man nicht daran dachte, ihre Werke von dem Boden, auf dem sie entstanden waren, wo sie ihre wahre Bedeutung hatten, zu entfernen und auf einem neutralen, ihr fremden Boden von verschiedenen Seiten und Orten zusammen zu tragen und zu vereinigen. In der Zeit der Blüthe war ganz Griechenland Ein Museum. Und welch' eines! Mit spärlichen Ueberresten jener alten klassischen Zeit, welche die Stürme der Jahrhunderte uns hinterlassen haben, bereichern sich alle unsere Museen und sind zufrieden, wenn ihnen ein Torso oder eine spätere Copie irgend eines berühmten Werkes zu erwerben die Gelegenheit wird.

Bei den Römern entwickelte sich der specielle, persönliche Sammelgeist schon mehr. Besonders seit der Zeit, als Rom sich Griechenland unterwarf und mit den Schätzen seiner Wissenschaft und Kunst näher bekannt wurde; als diese, eine kostbare Beute, nach Italien, insbesondere nach Rom gebracht wurden, sehen wir, wie der Sammlergeist sich mächtig regte. Römische Caesaren und reiche Private besassen ihre reichen Bibliotheken und für ein seltenes Werk irgend eines griechischen oder römischen Autors wurden Preise gezahlt, mit denen sich die höchsten unseres Büchermarktes nicht messen können. Cicero, Atticus, Horaz, der jüngere Plinius besassen gute Bibliotheken. Der Buchhandel war unter Augustus von Bedeutung. Auch hier gab es Sammler, die nur aus Mode sammelten und sich nur an den schönen Titeln der Bücher ergötzten, wie uns Seneca erzählt. Auch Statuen und Bildwerke fing

man bereits zu sammeln an und verwahrte sie in besonderen Räumlichkeiten der Paläste und Villen. Konnte man keine Originalwerke berühmter Künstler erlangen, so begnügte man sich auch mit Nachbildungen. Aus dieser Zeit stammen die vielen Copien nach altgriechischen Mustern und da uns die Originale fehlen, so nehmen wir die Nachbildung gerne an, denn etwas vom ursprünglichen Geiste ist doch in sie übergegangen.

Als die Barbarei des frühen Mittelalters über die alten Denkmäler der Wissenschaft und Kunst einen dichten Schleier der Vergessenheit und auch der Missachtung gespannt hatte, erlahmte natürlich der Sammelgeist, ohne indessen ganz zu verschwinden. Zu Anfang des 6. Jahrhunderts stiftete der h. Benedict den nach ihm benannten Orden, und wie dieser überall, wo er seinen Krummstab einpflanzte, durch Einführung des Ackerbaues, durch Anleitung zur Gründung fester Wohnsitze und durch Stiftung von Volksschulen, Cultur und Sitte zu pflanzen und zu vermehren sich zur Lebensaufgabe machte, so ging neben dieser Thätigkeit nach aussen auch eine andere im Kreise der Ordensbrüder, in der stillen Einfriedung der Klöster mit ihr gleichen Schritt. Es ist der Eifer, Wissenschaft zu pflegen und ihre Denkmäler zu erhalten. Was man dem Orden sehr zu Gute halten muss, das ist die Unparteilichkeit seines wissenschaftlichen Strebens, indem er nicht allein christliche Bücher (Werke der Kirchenväter) abschrieb und commentirte, sondern mit gleichem Eifer die Werke der alten Griechen und Römer mit grossem Aufwand von Zeit und Mühe sammelte und in seine Bibliotheken aufnahm. Dieser rühmenswerthe Eifer pflanzte sich später auch in andere Orden über. Als dann, besonders durch Gründung von Universitäten und vorzüglich seit Erfindung der Buchdruckerkunst, Bildung und Aufklärung

eine allgemeinere, auch den Laienstand umfassende wurde, musste in früherer Zeit jeder Gebildete immer noch, wenn er aus Quellen studiren wollte, zu den Bibliotheken der Klöster Zuflucht nehmen. Auch die Kunst (Malerei, Zeichenkunst, Kunstdruck, Holzschnitzerei) ging an vielen Orten aus den Hallen der Klöster hervor, fand dort die beste Pflege, wurde in ihren Werken geschätzt und aufbewahrt. Zunächst war es der Cultus, die Gebräuche und Ceremonien des Gottesdienstes, welche Ursache waren, dass die Kunst im Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum nicht ganz unterging, sondern zuerst wie ein schwaches Licht ein ärmliches Leben fristete, um beim Erstarken der christlichen Lehre auch selbst neue Kraft und frischen Aufschwung zu nehmen. Von den ärmlichen Wandbildern in den Catacomben bis zu den Meisterwerken der Renaissance, welch' ein weiter Weg und welcher Unterschied zwischen beiden Endpunkten! Die Kunst führte ein stilles Leben in den geheiligten Hallen der christlichen Kirchen. Hier verlangte der Cultus Darstellungen der Heiligen und diese wurden als Bilder oder Bildsäulen zur Verehrung ausgestellt. Der Cultus verlangte verschiedene Gefässe, Kelche, Taufbrunnen, Taufbecken, welche aus kostbarem Metall verfertigt und mit mehr oder weniger Kunstgebilden verziert wurden. Der Cultus verlangte Missale, Cancionale und andere Arten von Büchern und diese wurden zum Dienste des Herrn nicht allein mit grosser Ausdauer und heutzutage unbegreiflichem Fleisse geschrieben, sondern auch mit den herrlichsten Miniaturen wie mit kostbaren Edelsteinen übersäet. Ein gleicher Kunsteifer entwickelte sich an den Pressungen der Einbände, an den Schnitzereien der Kirchenbänke und Chorstühle, an den Grabmälern, am Ausschmuck der Kirchengewänder, Fahnen, Teppiche u. s. w. Was aber eine Kirche oder ein Stift

an kostbaren Sachen als Vermächtniss ihrer Vorfahren besass, darüber wachte man auch, das suchte man zu wahren, zu erhalten und zu vermehren. So wurden Kirchen und Klöster des Mittelalters die Aufbewahrungsorte der Werke der Kunst und des Kunsthandwerks.

An solchem Vorbilde entflammte dann auch naturgemäss die Kunstliebe bei den Hohen und Reichen, die ihre Schlösser mit Werken der Kunst verschönten.

2. Das Sammeln von Werken des Kunstdruckes.

Wir verlassen nun den allgemeinen Boden, auf dem der Sammelgeist seine Wurzeln geschlagen hat, und wenden uns wieder unserem speciellen Gegenstande zu.

Je mehr der Gebildete, der Kunstfreund in der Kenntniss des Kunstdruckes bewandert, je heimischer er in allem, wovon unsere erste Abtheilung gehandelt hat, geworden ist, je tiefer er in das Geheimniss der Schönheit der chalkographischen Kunsterzeugnisse eingedrungen ist und sich von dem Interesse, dem Nutzen und dem magischen Zauber, den Werke des Kunstdruckes erzeugen und ausüben, Rechnung zu geben weiss, desto lebendiger wird in ihm der Wunsch rege, auch selbst zu sammeln.

Wenn es sich darum handeln sollte, Original-Gemälde berühmter Meister zu kaufen, so wird in den meisten Fällen die Geldfrage ein entschiedenes Veto einlegen, abgesehen davon, dass wirkliche Originale von vorzüglichen, erwerbenswerthen Werken ausgezeichneter Künstler heutzutage nur äusserst selten auf den Markt kommen und man bei einer solchen Gelegenheit in einen Wettkampf mit sehr reichen Privaten oder öffentlichen Museen sich nicht einlassen kann.

Werke des Kunstdruckes hingegen, wenn man äusserst

seltene Blätter alter Meister zu umgehen den Muth und die Entsagung hat, nehmen die Geldmittel keineswegs so in Anspruch, wie Statuen oder Gemälde. Denn da vermittelst des Druckes eine Darstellung vervielfältigt wird, also in mehreren Exemplaren in der Welt existirt, so können sich viele Kunstfreunde in den Besitz derselben theilen. Von dieser Vervielfältigung der einen Darstellung ist aber bereits ein niederer Preis des einzelnen Blattes bedingt, welcher wieder erst in dem Maasse steigt, je seltener ein Blatt in Folge der Zeit wird.

Zu diesem Umstande tritt noch ein zweiter, dem Sammler günstiger hinzu. Eine Sammlung von Kunstblättern nimmt einen verhältnissmässig bescheidenen Raum in Anspruch. In einem Kasten, der zwanzig grosse Portefeuille zu fassen im Stande ist, können, auf Cartons aufgelegt, ungefähr zweitausend Folio- oder viertausend kleinere Blätter untergebracht werden. Ohne Cartons natürlich bedeutend mehr. Welche Kunstschätze kann man also hier in dem kleinen Raume bergen!

Will man die Kunsterzeugnisse zu dem Zwecke verwerthen, um auf Grundlage derselben das Studium der Kunstgeschichte zu betreiben, dann wird eine Privatgalerie nie im Stande sein, dem Forscher ein reiches Malerial in dieser Hinsicht zu bieten. Selbst grosse öffentliche Galerien enthalten nicht alle Kunstschulen in gleicher Reichhaltigkeit; gewöhnlich haben die reichsten Cabinete irgend einen speciellen Schwerpunkt, indem sie nur eine oder einzelne Kunstschulen reich vertreten besitzen. Eine Sammlung von Werken des Kunstdruckes hingegen kann leichter eine mehr oder weniger reichhaltige Allgemeinheit des Kunstmaterials bieten. Bei zwei- bis dreitausend Blättern lässt sich schon eine übersichtliche Thätigkeit aller Schulen in allen Epochen darstellen.

Auch darf man nicht vergessen, dass Kunstblätter selbst viel wissenschaftliches und kunsthistorisches Material mit sich tragen. Der Kunsthistoriker braucht nicht erst, wie oft bei einem Gemälde, den Gegenstand der Darstellung zu rathen, nicht erst aus inneren und äusseren Gründen, welche, wie die Erfahrung lehrt, oft zu falschen Schlüssen verleiten, den Künstler zu bestimmen; auf dem Kunstblatte findet er meistentheils beides in der Schrift des Unterrandes, wo sich auch bei neueren Grabstichelblättern zuweilen der Name des Besitzers verzeichnet findet, dem das durch den Stich reproducirte Gemälde zur Zeit des Stiches angehört hat. Alle diese Notizen haben für den Kunstforscher einen grossen Werth.

Man hört zuweilen die Ansicht aussprechen, dass das auf solche Sammlungen verwendete Geld ein todtes Capital sei, das keine Interessen trage. Eine solche Ansicht von der Sache kann aber nur Jener haben, der eben wenig oder nichts davon versteht. Es kommt ja nur auf den Besitzer selbst an, seine Sammlung nicht todt liegen zu lassen, sondern sie so zu gebrauchen, dass sie fruchtbringend wirke. Welche Quelle der reinsten Freude, des reellsten Genusses ist eine noch so kleine Sammlung für ihren Besitzer, der mit Verständniss und warmer Kunstliebe dieselbe von Zeit zu Zeit durchsieht. So oft hat er dieses oder jenes Blatt schon angesehen und fleissig betrachtet und immer wieder findet er etwas Neues, Anregendes, Unterhaltendes oder Belehrendes in demselben. Die Kunst ist ewig jung und ewig neu; das echte Kunstwerk übersättigt nie, der echte Kunstkenner wird ein herrliches Blatt, und wenn er es schon hundertmal gesehen hätte, das hundertunderstemal so in die Hand nehmen, als ob er es zum erstenmale sähe, eben erst erworben hätte. Der echte Kunstfreund ist kein Egoist. Er sitzt auf seinen

Kunstschätzen nicht, wie der Geizhals auf seiner Geldkatze. Ihm ist es Bedürfniss, seine Kunstfreude zu theilen und darum steht seine Sammlung Jedem, der Liebe und Verständniss für Kunstwerke besitzt, offen. Getheilte Freude ist doppelte Freude. So wirkt oft eine Sammlung nach vielen Seiten hin fruchtbringend und versendet in unzähligen Radien ihren Segen. Die Kunst ist wie das Feuer, welches sich unendlichemale mittheilen lässt, ohne an seiner Natur oder ursprünglichen Kraft auch das Geringste einzubüssen.

Wenn wir schliesslich den Einwand mit dem „todten Capital" auch selbst von dem materiellen Standpunkte aus, auf dem er doch gemacht ist, betrachten, so können wir uns nicht entschliessen, beizupflichten. Einmal behalten wahre Kunstwerke stets ihren Werth, ja, wie wir gezeigt haben, hat sich ihr Werth in Folge der Zeit vervielfacht. Nach und nach, mit Verwendung geringer Geldbeiträge, wächst so manche Sammlung auf. Mit ersparten Groschen und Mark, die man in edler Entsagung flüchtigen Freuden nicht opfern wollte, legte sich ein Blatt zum anderen, wie in eine Sparbüchse, und endlich ist eine Sammlung daraus geworden, die zuweilen ein respectables Capital repräsentirt, das zur Zeit der höchsten Noth und des unvorhergesehenen Unglücks ein Rettungsanker für den Sammler und seine Familie werden kann.

3. Kurze Geschichte des Sammelns von Kunstblättern.

Wir haben bereits Seite 20 gezeigt, dass die ältesten Erzeugnisse des Holzschnittes in den Klöstern hergestellt wurden. Es waren meist heilige Darstellungen, welche bei Festlichkeiten oder besonderen kirchlichen Anlässen an das Volk vertheilt wurden. Dass dann die Klöster

selbst einzelne oder mehrere Exemplare solcher Darstellungen, sei es aus Pietät, oder um für vorkommende Fälle Vorlagen zu besitzen, in ihren Bibliotheken aufbewahrt haben, wird Niemanden befremden. Von manchen kostbaren und unauffindbaren Holzschnitten und Kupferstichen der ältesten Periode haben sich einzelne Exemplare in Klöstern erhalten. So ist der älteste datirte Holzschnitt des h. Christoph vom Jahre 1423 im Kloster Buxheim (jetzt bei Lord Spencer) aufgefunden worden.

Als Wissenschaft und Kunst dieses geistliche Asyl verliessen, um sich frei unter gebildeten Laien zu bewegen und das ganze Menschenleben mit ihrem Genius zu durchdringen, da waren doch wieder beide, Wissenschaft und Kunst, an vornehme Gönner gewiesen, damit ihre Werke eine freundliche Zufluchtsstätte fanden. Jedes städtische Gemeinwesen hatte ein Rathhaus, wo die besten und gelehrtesten Bürger der Stadt um das Wohl derselben sich beriethen. In diesem Gebäude, welches gleichsam das Herz der Stadt vorstellte, wurden schon in früher Zeit alle wichtigen Documente in besonderen feuersicheren Räumen aufbewahrt, zu denen sich bald auch gelehrte Bücher gesellten, so dass binnen kurzer Zeit sich eine Bibliothek herausbildete, mit welcher zuweilen auch eine Sammlung von Gemälden, alten Holzschnitten und Kupferstichen vereinigt wurde.

Auch reiche Private wendeten bald ihre Vorliebe den Werken der schönen Künste zu, und wem nicht so viele Glücksgüter beschieden waren, die Wände seiner Wohnung mit Werken hervorragender Maler zu schmücken, der war damit zufrieden, in Foliobände, deren leere Blätter Cartons vorstellten, schöne Kupferstiche einzukleben. Wie es kunstsinnige deutsche Patrizier thaten, so unterliessen es auch die Künstler nicht, Stiche berühmter Meister zu sammeln

und zum Studium zu verwenden. Von Privatsammlern nennen wir Ortelius († 1598), der eins der schönsten Werke Dürer's besass, nach dessen Tode erbte es J. Collins; später kaufte es Mariette in der Auction Six, dann kam es zum Grafen Fries, von diesem 1824 zum Verstolk und bei dessen Auction wurde es zerstreut. „Habent sua fata libelli“ — man kann dieses Sprüchwort auch auf die Werke der Kunst anwenden. — Der Patrizier Paul Behaim von Nürnberg hatte eine für die damalige Zeit sehr reiche und auserlesene Sammlung von Holzschnitten und Kupferstichen, von welcher er selbst einen Catalog verfasste, der schon um der Benennung einzelner Blätter willen für den Kunstforscher wichtig ist. (Derselbe befindet sich jetzt im Kupferstich-Cabinet zu Berlin). —

Was die Vorliebe der Künstler für Kunstblätter anbelangt, so wissen wir, dass z. B. Marc-Anton's Blätter in Deutschland von Künstlern hoch gehalten wurden, wie auch wieder Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte in Italien bekannt und geschätzt waren, so dass Marc-Anton viele derselben sogar copirte. Von Rembrandt's Sammelwuth haben wir bereits Erwähnung gethan. Einmal erwarb derselbe den Eulenspiegel von Lucas von Leyden, musste aber so viel dafür zahlen, dass er dann längere Zeit nur von Brod und Käse lebte.

Im 17. Jahrhunderte erkaltete der Sammelgeist in Deutschland, woran die Wirren des dreissigjährigen Krieges die Hauptschuld trugen. In derselben Zeit nahm das Sammeln von Kunstblättern in Frankreich und Holland einen grossen Aufschwung. Damals blühte auch in beiden Ländern die Chalkographie, während sie in Deutschland ein trauriges Dasein fristete. Wir sehen, wie die Kunst und das Sammeln sich wechselseitig bedingen. Seit Dietrich, G. F. Schmidt und Wille bezeichnen wir für Deutschland

das Wiederaufblühen der Kunst und in dieselbe Periode fällt auch das Erwachen des deutschen Sammelgeistes, der sich selbst nicht durch den Krieg, der beim Beginn unseres Jahrhunderts Deutschland heimsuchte und so manche Sammlung „flüssig" machte, ganz ersticken liess.

Wenn man eine mit Verständniss angelegte, reiche und wohl geordnete Privatsammlung durchgeht, so wird man sich nicht einer gewissen wehmüthigen Stimmung entschlagen können. Wie die tägliche Erfahrung lehrt, wandert nach dem Tode des Besitzers, oft auch schon bei seinen Lebzeiten, Vieles auf den Auctionstisch, und was mit grosser Kenntniss, mit allerlei Opfern, oft mühsam im Laufe vieler Jahrzehnte zu einem lebendigen Ganzen vereint wurde, das wird in wenigen Stunden zersplittert und nach allen Weltgegenden zerstreut. Dieser Gedanke mag auch manchen Besitzer einer kostbaren Sammlung erfüllt und zu dem Entschlusse geführt haben, dieselbe durch einen enbloc-Verkauf in eine öffentliche oder Staats-Sammlung übergehen zu lassen. Einer guten Sammlung, besonders wenn sie in irgend einer Abtheilung des Kunstdruckes reich ist und auf Completirung der Werke einzelner Meister bedacht war, ist ein solches Aufgehen in eine feste, unzersplitterbare Sammlung im Interesse der Kunst zu gratuliren.

Patriotische Sammler, von gleichen Gefühlen, von gleicher Liebe zu ihren gesammelten Schätzen beseelt, haben auch oft die Früchte ihres Sammelgeistes, um sie vor Zersplitterung zu bewahren, ihrer Vaterstadt in edelster Uneigennützigkeit und Opferwilligkeit als ein kostbares Vermächtniss hinterlassen und damit den Grund zu städtischen Museen gelegt, deren Werth und Nützlichkeit zur Erweckung der Kunstliebe, zur Pflege derselben um so einleuchtender ist, als grosse öffentliche Sammlungen meist

nur in Hauptstädten sich vorfinden. So entstand das Museum in Leipzig durch Stiftung Heinrich Schletter's, so das Frankfurter durch Stiftung des Banquiers Städel, dem auch andere Wohlthäter im edlen Wetteifer nachfolgten und das Institut bereicherten; so durch Wallraf und Richartz die Sammlungen in Köln. In Prag vermachte Dr. Kanka seine reiche Kupferstichsammlung dem Böhmischen Museum. In Hamburg ist ein reiches Kupferstichcabinet durch Stiftung Harzen's, eines Bürgers der Stadt, entstanden. Auch Holland ist in dieser Hinsicht ein glückliches Land; wir erinnern nur an das Trippenhuis in Amsterdam (eine Schenkung des Amsterdamer Bürgermeisters Trip), an Teyler's Museum in Harlem, an Boymann's Museum in Rotterdam und andere mehr. Auch Frankreichs Provinzialstädte wissen von ähnlicher Opferfreudigkeit ihrer Bürger zu erzählen.

Bei der Nützlichkeit, welche Sammlungen von Werken des Kunstdruckes für Wissenschaft und Kunst haben, erscheint es naturgemäss, dass Herrscher und Staatsverwaltungen, welche der Kunst überhaupt freundliche, heimatliche Stätten bereiten wollten, neben Gemäldegalerien auch Kupferstich-Cabinete stifteten.

Es wäre wünschenswerth, wenn man über die ursprüngliche Anlage und fortlaufende Bereicherung aller öffentlichen Kupferstichcabinete historische Notizen besässe. Eine Zusammenstellung derselben wäre nicht allein interessant, sondern auch belehrend. Was uns über diesen Gegenstand bekannt geworden ist, wollen wir hier kurz mittheilen.

Die älteste Sammlung mag die in Copenhagen sein. Der Grundstein derselben konnte kein edlerer sein: es waren die Blätter Albr. Dürer's, welche dieser dem König Christian II. im Jahre 1521 selbst verehrt hatte. In seiner holländischen Reise heisst es: „am Tage nach unserer

Frauen Heimsuchung (1521) nach Brüssel gefahren auf dem Schiff des Königs von Dänemark, dem ich die besten meines Kunstdruckes verehrte.“ Da sich auch noch später deutsche Künstler, wie C. Binck, Melchior Lorch und Andere am dänischen Hofe aufhielten und hier einer besonderen Begünstigung sich erfreuten, so scheint der Kunsteifer daselbst ein grosser gewesen zu sein, woraus sich das allmälige Anwachsen der Sammlung erklären dürfte. In das Studium einer praktischen Benutzung scheint sie indessen erst 1831 getreten zu sein, als eine Commission die Kunstschätze sonderte und ordnete. C. F. von Rumohr und J. M. Thiele, die in einem Büchlein die kurze Geschichte der Sammlung 1835 veröffentlichten, haben sich um eine zweckmässige Anordnung der Sammlung besonders verdient gemacht.

Die überaus reiche Kupferstichsammlung des Pariser Cabinets nennt das Jahr 1666 ihr Geburtsjahr. Ihr erster Grundstein war schon von höchstem Werthe; so gross die Anzahl der Blätter war, so gross war auch die Schönheit und Kostbarkeit des Inhalts. — Einer der ältesten Sammler Frankreichs war Claude Maugis, Abbé von Saint-Ambroise. Seine vorzügliche Sammlung erwarb später der bekannte Kunstsammler Abt Marolles, der sie auch noch durch Kunstschätze der Sammler Clarles Delorme und Kerver vermehrte und bereicherte. Marolles gab 1666 einen gedruckten Catalog seiner Sammlung heraus. Die kurze Bemerkung in der Vorrede „ce qui ne serait pas indigne d'une Bibliotheque royale“ fiel auf einen fruchtbaren Boden. Der Staatsminister Colbert liess sich eine solche günstige Gelegenheit nicht entgehen und erwarb im Namen des Königs 1667 die Sammlung, wodurch ein mächtiger Grundstock für die Zukunft geschaffen wurde. In 400 Portefeuillen enthielt die Sammlung 153,400 Blätter,

welche 600 Meister repräsentirten. Der Preis für diesen grossen Kunstschatz war 28,000 Livres. Einmal im Besitze einer solchen Sammlung, dachte Ludwig XVI. auch an ihre Vermehrung. Wir können hier nicht das allmälige Anschwellen derselben bis zu ihrem jetzigen Stande auseinandersetzen, können uns aber nicht versagen, wenigstens die grösseren Bereicherungen kurz zu notiren: Im Jahre 1711 schenkte Fr. Roger de Gaignières seine Sammlung dem Könige, ebenso das Jahr darauf Clement, Beamter des Kupferstichcabinets, 18000 Bildnisse. Im J. 1731 wurde die Sammlung des Marquis von Beringhen, welche Meister aus der Zeit 1610—1715 enthielt, gekauft. Um dieselbe Zeit wurde die Portraitsammlung des Marschalls d'Uxelles gegen Tausch von Doubletten erworben. Das Jahr 1770 brachte zwei reiche Sammlungen dem Institut zu: die eine von Fevret de Fontette enthielt französische Portraits und eine chronologisch geordnete Sammlung von Blättern, die auf die französische Geschichte Bezug haben; die andere, von Bégon, zählte 24,746 Blätter und wurde von Jolly auf 16,481 Livres geschätzt, welcher Preis auch gezahlt wurde. — Die Erben des bekannten Sammlers Crozat boten dem Staate die von demselben hinterlassene Sammlung von kostbaren Handzeichnungen an, indem sie dem Cardinal Fleury das Testament desselben vorzeigten, worin der Verstorbene seinen Wunsch, die Sammlung dem Staate erhalten zu sehen, äusserte. Der Cardinal wollte aber nicht auf den Kauf eingehen und erwiderte: „der König hätte des Plunders genug, um ihn noch zu vermehren". — Im Jahre 1775 wurde P. J. Mariette's Sammlung um 50,000 Livres angekauft. Im Jahre 1818 wurde in der Auction Rigal das complete Werk des A. van Ostade um 1046 Frcs. erworben. In der Auction Revil 1833 zahlte man für das Pferd, welches dem Wouwerman fälschlich zugeschrieben

wird, 1200 Frcs. und für die Muschel von Rembrandt im ersten Abdruck mit hellem Grunde 800 Frcs. In derselben Auction wollte das Cabinet einen seltenen Abdruck des Parisurtheils von Marc-Anton erwerben, erlag jedoch im Kampfe gegen den Privatsammler Debois, von dem es dann ein Liebhaber (Simon aus Paris) in der Auction 1844 um 3350 Frcs. erstand und dem Cabinet schenkte. In letzterer Auction bereicherte sich das Cabinet um einige seltene Blätter von Marc-Anton und G. Edelinck. — Im Jahre 1845 überliess demselben Latterade seine Sammlung von 20,000 Blättern, welche Bezug auf die erste französische Revolution haben. — Im Jahre 1854 wurden vom Antiquar Debure 65,000 Portraits angekauft, die meist aus Büchern herausgeschnitten waren, also als lose Blätter selten sind.*)

Ausserdem besitzen viele französische Provinzialstädte ihre Museen, in welchen, wie z. B. vorzüglich in Lyon, neben Gemälden und Handzeichnungen auch Kupferstichcabinete existiren.

Auch die Kupferstichsammlung der Wiener kais. Hofbibliothek erfreut sich eines Weltrufes. Die Bibliothek selbst wurde bereits 1440 von Kaiser Friedrich III. in's Leben gerufen und unter Maximilian I. um 1495 angelegt. Einzelne Incunabeln des Kunstdruckes wurden auf den inneren Deckeln der Büchereinbände aufbewahrt. In der Neuzeit wurde in solchen alten Büchern so mancher Schatz des Kunstdruckes entdeckt und gehoben. Die Kupferstichsammlung selbst rührt in ihrem ersten Fundamente von dem berühmten Feldherrn Prinz Eugen von Savoyen

*) Diese Angaben sind einem Artikel von G. Duplessis: Le Cabinet des éstampes entnommen, der in der Gazette des beaux-arts, VII. 129, erschien.

her, der sie in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts nach französischem Muster zu seinem Privatvergnügen in Wien anlegte. Die Anordnung leitete der berühmte Kunstkenner P. J. Mariette. Sie kostete dem Besitzer eine halbe Million Livres, eine für damalige Zeit grosse Summe. Von der Erbin Victoria von Savoyen übernahm sie Kaiser Carl VI. gegen eine jährliche Leibrente von 10,000 Gulden nebst der ansehnlichen Bibliothek, die viele Incunabeln, Handschriften und Miniaturen enthielt. Namhafte Bereicherungen flossen der Sammlung später, seit 1782 zu, wo der bekannte Kunstkenner A. v. Bartsch bei ihr angestellt wurde. Auf einer Dienstreise nach Paris und den Niederlanden wurde viel Kostbares von demselben erworben. Ankäufe von Kunsthändlern und in Versteigerungen wurden im Laufe der Zeit fortwährend gemacht; besonders auf die Erwerbung sehr werthvoller alter, dem Cabinet fehlender Blätter alle Sorgfalt verwendet. Die Gesammtzahl der Blätter (die Sammlungen nach Gegenständen und die Galeriewerke ungerechnet) belief sich 1852 auf etwa 300,000 Stück. — Fr. v. Bartsch, Sohn und Nachfolger des A. v. Bartsch im Amte, hat ein Werk über die Wiener Kupferstichsammlung 1854 veröffentlicht, in welchem neben einer kurzen Geschichte des Institutes die wichtigsten und kostbarsten Kunstblätter der Sammlung hervorgehoben werden.

Wien besitzt noch eine zweite Kupferstichsammlung, die sich eines wohlverdienten Weltrufes erfreut; es ist die sogenannte Albertina, so genannt nach ihrem jetzigen Besitzer, dem Erzherzog Albrecht, Sieger von Custozza. Albrecht von Sachsen-Teschen legte die Sammlung an; den ersten Grundstock bildete eine kostbare Sammlung, die vom Grafen Durazzo in Italien erworben wurde. Als der Herzog Statthalter der Niederlande wurde, bot sich ihm

so manche günstige Gelegenheit zur Bereicherung seiner Kunstschätze dar, die denn auch weislich benutzt wurde. Der Erbe aller Kunstschätze war dann der berühmte Feldherr und Sieger von Aspern, Erzherzog Carl, von dem sie auf dessen Sohn Albrecht übergingen. Sie ist fast, was die Blätterzahl anbelangt, der kaiserlichen gleich, enthält aber nebenbei 18,000 kostbare Handzeichnungen der berühmtesten Meister.

Wir wollen neben diesen beiden Wiener Sammlungen auch noch die anderen kleineren erwähnen, die sich durch Reichthum und Vorzüglichkeit auszeichnen. So nennen wir die Portraitsammlung, einen Privatbesitz des österreichischen Kaisers; sie ist in seiner Privatbibliothek in der Burg aufgestellt und umfasst in 800 Portefeuilles gegen 100,000 Bildnisse aus allen Zeiten und Ländern. Kaiser Franz I. hat sie gegründet, indem er in Wien und durch die österreichischen Gesandtschaften in den Hauptstädten aller Staaten jede günstige Gelegenheit zu Ankäufen ausbeutete. Der Kaiser hatte für sein Werk eine solche Vorliebe, dass er manche freie Stunde damit zubrachte, die einlangenden Blätter zu ordnen; auf manchen derselben finden sich noch Bemerkungen von seiner eigenen Hand. — Die Portraits der Fürstenhäuser sind nach den Familien genealogisch geordnet; dann ist die übrige Sammlung alphabetisch nach Ständen der Dargestellten und innerhalb dieses Rahmens die Einzelnen wieder alphabetisch eingereiht. Will man z. B. ein Portrait von Mozart suchen, so wendet man sich zu der Standes-Abtheilung: Tonkünstler (acht Portefeuilles) und sucht hier in dem Portefeuille mit dem Buchstaben M.

Fürst Liechtenstein, der Besitzer einer vorzüglichen Gemäldesammlung, die jedem Besucher Wiens bekannt sein dürfte, besitzt auch eine reiche Sammlung von

Kupferstichen, welche etwa 70,000 Blatt zählt und in der die besten alten Künstler mit schönen Exemplaren ihrer Werke vertreten sind. Sie wurde 1848 in Folge der politischen Unruhen nach Feldsberg, bei Eisgrub in Mähren, einer Besitzung des Fürsten, gerettet.

Die Akademie der bildenden Künste besitzt in ihren Räumen gleichfalls eine Kupferstichsammlung von ca. 24,000 Blättern, welche den Zweck hat, angehenden Künstlern zum Studium zu dienen.

Das österreichische Gewerbemuseum, eine Schöpfung der Neuzeit, hat seine Sorgfalt auch dahin gewendet, eine Sammlung von Kunstblättern, die mit dem Kunstgewerbe in näherer Beziehung stehen (Ornamente, Goldschmiedwaaren etc.) anzulegen. Der Ankauf einer vortrefflichen, reichen Sammlung dieses Genres vom Leipziger Kunsthändler W. Drugulin verschaffte dem Museum einen vortrefflichen Grundstock, auf dem sich mit Freude weiter arbeiten lässt. Schestag hat 1871 einen gedruckten Catalog der Sammlung herausgegeben.

Graf Harrach besass eine vorzügliche Sammlung von Kupferstichen, die an 30,000 Blätter zählte. Das beste ist leider ausgeschieden und bei Clement in Paris versteigert worden. Der Auctionscatalog giebt traurige Kunde, um welche Schätze Wien dadurch gekommen ist.

Die Sammlung des Fürsten Esterházy, über 50,000 Blätter stark, ist 1865 mit der Gemäldegalerie nach Pest übersiedelt, wo sie als Nationalmuseum der Stadt und dem Lande zur Zierde gereicht. Leider hatte die Sammlung, als sie sich noch in Wien befand, durch Defraudation in der deutschen und niederländischen Abtheilung ihre schönsten Perlen verloren.

Das Londoner Kupferstichcabinet (The Print-

room) im Britischen Museum behauptet gleichfalls einen Weltruf. Den Grundstock dazu scheint die kostbare Sammlung des Felix Slade gebildet zu haben, der sie an den Staat um den halben Preis (20,000 Lstr.), den sie ihn gekostet hat, verkaufen wollte, wenn man sich entschliesse, dieselbe zu einer öffentlichen Sammlung zu machen und auf dieser Grundlage weiter zu bauen. Die Regierung griff eifrig zu. Da das Parlament reiche Geldvorschüsse bewilligte, so konnte sich das Cabinet auch ungemein bereichern. Zu den reichsten Erwerbungen gehört der Ankauf der Sammlung Cuningham, der berühmten Sammlung von Handzeichnungen, welche der Maler Th. Lawrence besass, der kostbaren Sammlung Sheepshanks 1836 (5000 Lstr.). Im Jahre 1835 wurde ein Papierabdruck der Pax um 270 Lstr. erworben. Das Cabinet ist reich an Incunabeln, Niellen, alten florentiner Meistern; Marc-Anton ist fast complet. Auch die altdeutsche Schule ist reich vertreten. Die englischen Meister, insbesondere Woollet, Hogarth, Strange, Sharp und andere sind vollständig und selbstverständlich in den besten Exemplaren vorhanden.

Auch Oxford und viele andere englische Städte, die reichen Adelsfamilien nicht zu erwähnen, besitzen ihre Museen und in diesen Sammlungen von Kupferstichen. Bekanntlich hat der kunstsinnige Gemahl der Königin Victoria, Albert, Werke der Kunst eifrig gesammelt, welche in neuester Zeit vom Hofrath Ruland aus Weimar geordnet wurden.

Das Kupferstich-Cabinet der k. Museen zu Berlin ist eine der jüngsten Schöpfungen dieser Art, da es seinen Anfang vom Jahre 1835 datirt. Und doch wetteifert es bereits mit seinen Kunstschätzen mit den reichsten Sammlungen Europas. Dass es dies vermag, ist zwei günstigen Umständen zu verdanken: einmal, weil es gleich bei seiner

Geburt eine vortreffliche Grundlage vorfand, und dann, weil es sich, besonders in der Gegenwart, einer besonderen Munificenz von Seite der höchsten Personen, besonders Sr. k. k. Hoheit, des hohen Protectors erfreut, die eine ergiebige Bereicherung seiner Schätze, ein Ausfüllen der Lücken derselben erleichtert. Als Grundstock der Sammlung dient das seiner Zeit reichste Privatcabinet des preuss. Generalpostmeisters von Nagler, von dem es mit anderen werthvollen Kunstgegenständen am 25. Januar 1835 erworben wurde. Billig staunen Kunstfreunde, deren Gaumen nur an eine Kost gewöhnt ist, die London oder Paris ihnen reichen kann, wenn sie die classischen Kunstschätze des Berliner Cabinets durchsehen und die ersten Meister aller Länder in solchen Exemplaren und in solchem Reichthum vertreten finden. Namhafte Bereicherungen im Grossen erfuhr das Cabinet in Folge der Zeit dadurch, dass König Friedrich Wilhelm III. seine und die ihm vom Grafen Lepel testamentarisch vermachte Kunstsammlung dem Cabinete überwies; ausserdem wurden die Sammlungen des Hauptmanns von Derschau, von Altenstein, Graf von Corneillan, Radowitz und die Rembrandt-Sammlung von Thiermann erworben und mit dem Cabinet vereinigt. In neuerer Zeit hat die Sammlung durch reiche Ankäufe in den Auctionen Brentano-Birkenstock, v. Mecklenburg, Durazzo, Galichon, Börner u. A., sowie durch Einzelerwerbungen von Kunsthändlern intensiv und extensiv viel gewonnen und so manche Perle des Kunstdruckes ihren Schätzen einverleibt. In neuester Zeit sind theils grossartige Ankäufe, z. B. der Hulot'schen Dürersammlung, möglich geworden, theils haben reiche Schenkungen die Schätze des Cabinets vermehren helfen. Der Verfasser dieses Werkes hat 1874 nach dem Vorbilde des Werkes von Fr. v. Bartsch über die kais. Sammlung in Wien, in einem Werkchen

auf das Vorzüglichste des Berliner Cabinets aufmerksam gemacht.

Von den kleineren Sammlungen Berlins sind die der Kunstacademie, des Hohenzollern- und des Beuth-Schinkel-Museums in der Bauacademie zu erwähnen.

Deutschland besitzt, obgleich es in den Kriegszeiten viele reiche Privatsammlungen verloren hatte, noch immer viele Kunstschätze, welche in den öffentlichen Sammlungen der einzelnen Länder dem kunstsinnigen Publikum geöffnet sind. So ist die Sammlung in Dresden, eine Schöpfung August's II. (des Starken), durch ihre Reichhaltigkeit an kostbaren und seltenen Erzeugnissen des Kunstdruckes bemerkenswerth. Sie wurde in ihrer ersten Entstehung durch den Hofrath Heucher angelegt. Die nachfolgenden Kurfürsten und Könige Sachsens liessen es sich angelegen sein, sie zu vermehren und zu ergänzen. Sie enthält gegenwärtig mehr als 400,000 Blätter, welche die Geschichte der Kunst von ihren Uranfängen bis auf die neueste Zeit umfassen.

Auch die königliche Privatsammlung des verstorbenen Königs Friedrich August (jetzt im Besitz des Prinzen Georg) ist reich an vorzüglichen Denkmälern des Kunstdruckes (125,000 Bl.). Sie hat sich besonders durch grosse Ankäufe in den Auctionen Einsiedel, Sternberg, Rumohr und Otto, sowie aus dem Kunstlager des R. Weigel bereichert.

Die Kupferstichsammlung, welche München in den Räumen der alten Pinakothek besitzt, weist in ihrem Reichthum von 200,000 Blättern viel Kostbares auf. Angelegt wurde sie in Mannheim durch den Kurfürsten Carl Theodor und 1778 siedelte sie nach München über. Die Säcularisation der Klöster 1805 führte ihr viele Incunabeln des Kunstdruckes zu, besonders Tegernsee.

Nürnberg besitzt in seinem Germanischen Museum viel Bedeutendes. Zwar ist der Zweck der Sammlung ein specieller und das Princip derselben fällt mit dem allgemeinen der öffentlichen Sammlungen nicht zusammen, aber vielleicht eben darum bietet sie für einzelne Abtheilungen des Kunstdruckes Interessantes und Wichtiges dar. Die Sammlung soll eine Illustration der deutschen Culturgeschichte bilden. Den Grundstock bildete eine kleine Sammlung von Aufsess, aber durch Ankäufe bei T. O. Weigel, Petersen u. a. erreichte sie bereits die Höhe von ca. 50,000 Blättern, natürlich vorzugsweise deutscher Künstler. In neuester Zeit ist noch die Sammlung der Merckelschen Familienstiftung und die Sammlung der Stadt Nürnberg (etwa 7000 Blätter, dabei von Schongauer, Dürer, den Kleinmeistern) mit dem Germanischen Museum vereinigt worden. Jetzt ist sie auf 117,000 Bl. angewachsen.

Die grossherzogliche Kupferstichsammlung in Weimar ist, wie so viele derartige Sammlungen, aus der fürstlichen Bibliothek hervorgegangen, wo sich in Bänden eingeklebte Kunstblätter befanden. Besonders Karl August und dessen Mutter erwarben viele alte und neue Blätter, die dann an die bereits aus dem 17. Jahrhundert vorhandenen angereiht wurden. In neuerer Zeit sind diese Klebebände an die eigentliche Kunstsammlung überwiesen worden und werden nach und nach die Blätter ans denselben entfernt und unter die Meister verteilt. Ein Vermächtniss des Grafen Redern bereicherte die Sammlung mit deutschen Malerradirern des 16. Jahrhunderts. Viele glückliche Ankäufe in Auctionen und im Kunsthandel füllen in der Neuzeit allmählich die Lücken aus, was besonders durch das thätige Interesse der Grossherzogin ermöglicht wird. Die Zahl der Blätter dürfte sich auf mehr denn 25,000 belaufen. Dürer, Cranach und dessen Schule, die Klein-

meister und von Italienern die Blätter in Hell-dunkel, französische Portraitstücke von Masson, Morin u. a. sind besonders gut vertreten; reich sind auch die Malerwerke, insbesondere nach Tizian, Rubens, van Dyck, Boucher, Watteau, Hogart und Reynolds, wie das Cabinet überhaupt an englischen Schabkunstblättern der besten Meister sehr reich ist.

Die herzogliche Kupferstichsammlung zu Braunschweig ist eine Stiftung Herzog Karls I., Schwagers Friedrichs d. Gr., welcher sie 1755 zu gleicher Zeit mit dem Kunst- und Naturaliencabinet in's Leben rief. Sie ist aus vorhandenen Beständen des Herzogs und der Bibliothek zu Wolfenbüttel geschaffen worden. Durch Ankäufe wurde an ihre Vermehrung gedacht. Als im Jahre 1815 das herzogliche Museum gestiftet wurde, ging sie in dasselbe über und zählt jetzt etwa 50,000 Blätter Kunstdrucke und beiläufig 3000 Handzeichnungen. Alle Schulen, mit Ausnahme der italienischen, sind gut vertreten. Zu bedauern ist, dass sich viele Kunstblätter, die dem Museum fehlen, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel befinden.

Auch die herzogliche Kupferstichsammlung auf der Veste Koburg ist, besonders ihrer altdeutschen Kunstschätze wegen, nicht mit Stillschweigen zu übergehen. Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Koburg-Saalfeld, der für die Kunst ein reges Interesse hatte, fand als Erbprinz im letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts eine günstige Gelegenheit, mit wenig Mitteln Vorzügliches zu erwerben; es war die Zeit, in welcher Nürnberger Patriziergeschlechter ihre reichen Kunstschätze verschleuderten. Frauenholz und Börner in Nürnberg verschafften dem herzoglichen Sammler so manche kostbare Seltenheit. Der Herzog starb 1806; nach seinem Tode wurde an eine Vermehrung derselben nicht gedacht, und wenn wir also be-

denken, dass wir es hier mit einer Sammlung zu thun haben, die der Kunsteifer eines Einzelnen zu Stande gebracht hat, so können wir ihr und ihrem Stifter unsere Achtung nicht versagen. Dürer's Werk und die Kleinmeister sind reich und glänzend vertreten; vom completen Werk des Ersteren fehlen nur wenige Blätter. Die deutsche Schule zählt 78,000, die holländische 26,000, die italienische 8660, die englische und französische 38,000 Blätter, wozu noch eine kleine Sammlung von Handzeichnungen kommt.

Von den übrigen deutschen Sammlungen wollen wir eine kurze Uebersicht bieten; die eingeschlossenen Zahlen bedeuten die Anzahl der Blätter:

Aachen, im städt. Museum, eine Stiftung Schiffers.
Aschaffenburg, in der kgl. Hofbibliothek (20,000).
Bamberg, ein Vermächtniss von Heller.
Bremen (mit Zeichnungen 40,000).
Breslau (30,000).
Cöln, im Wallraf-Richartz-Museum (35,000).
Colmar (26,000).
Danzig, im städtischen Museum (10,000).
Darmstadt, im grossherzoglichen Museum.
Donaueschingen, fürstlich Fürstenbergische Sammlung (24,000).
Düsseldorf.
Erlangen, in der Universitätsbibliothek (3000).
Frankfurt a. M., städtisches Institut (58,000).
Göttingen, in der Universitätsbibliothek (12,000).
Gotha, im herzoglichen Museum (60,000).
Hamburg, in der Kunsthalle (40,000). Der Catalog erschien 1881.
Karlsruhe, Stiftung der Markgrafen (ca. 55,000).
Königsberg i. Pr., akademische Sammlung.

Leipzig, im städtischen Museum (6500).
Mannheim, grossherzogliche Sammlung (20,000).
Oldenburg (22,000).
Schwerin.
Sigmaringen (6000).
Strassburg, im städtischen Museum (10,000).
Stuttgart (mit Zeichnungen u. Photographien 300,000).
Wallenstein, fürstliche Sammlung (40,000).
Würzburg, in der Universitätsbibliothek (40,000).

In der Schweiz besitzen Sammlungen:

Basel. Der Grundstock bildete die Sammlung der beiden Amerbach und im 17. Jahrhundert des Remigius Fäsch.
Zürich, im Polytechnicum, Geschenk des Landschaftsmalers R. Bühlmann. 1867. (10,500).
St. Gallen. Geschenk von Gonzenbach, 1872.
Bern (4000).
Winterthur (6400).

Von den holländischen haben wir bereits mehrere früher erwähnt; sie haben meist Stiftungen kunstliebender Bürger ihr Dasein zu verdanken. Die berühmteste ist die Amsterdamer, eine Stiftung des Bürgermeisters Trip; wenn auch nicht ihre Blätter nach Hunderttausenden zählen, hat sie schon am Werke Rembrandt's einen beneidenswerthen Schatz.

Die Kupferstichsammlung der königlichen Bibliothek in Brüssel ist eine neue Schöpfung. Die belgische Regierung kaufte nämlich das reiche Cabinet des van Hulthem an, welches in Gent am 8. Juni 1846 in einer öffentlichen Auction zersplittert werden sollte, wie der von Ch. de Bremmaecker verfasste Catalog der Sammlung angiebt. Auf einen so guten und reichen Grundstock liess sich dann weiter bauen und die Sammlung bereichert sich auch zusehends.

In Rom ist uns nur die Kupferstichsammlung im Palast Corsini bekannt, doch können wir über ihre Stiftung nichts angeben. Sie enthält namentlich einen reichen Schatz an Blättern älterer italienischer Meister, insbesondere des Marc-Anton. In Florenz ist das Kupferstichcabinet der Galerie der Uffizien zu nennen, das bereits eine Schöpfung der Mediceer ist und namentlich die grossen italienischen Stecher des 15. und 16. Jahrhunderts in grosser Reichhaltigkeit und Schönheit besitzt. Italien hatte sonst viele und reiche Sammlungen von Kupferstichen; wir nennen Durazzo, Cicognara und andere; sie sind fast alle verkauft und über alle Länder zerstreut worden.

Auch Russland birgt in der Eremitage zu St. Petersburg eine erwähnenswerthe Kupferstichsammlung. Der Grundbestand derselben rührt von der Kaiserin Catharina II. her. Als die Gemäldegalerie des Sir Robert Walpole erworben wurde, kamen auch viele werthvolle Kupferstiche in russischen Besitz. Als 1770 eine reiche Sammlung von einem Privatsammler (Hermann) angekauft wurde, zählte das Cabinet, beim Regierungsantritt Paul II. bereits über 44,000 Blätter. Zu einer öffentlichen Anstalt wurde die Sammlung 1805 durch den Grafen Nicolaus Tolstoy, dessen Sammlung, so wie die von Didof, Graf Suchtelen und andere in Folge der Zeit angekauft wurden. Jetzt zählt sie bereits etwa 200,000 Blätter. Mit Ausnahme Dürer's (dessen schönes Werk wahrscheinlich aus dem Ankauf von Walpole herrührt) enthält sie die alten italienischen, deutschen und holländischen Meister nicht in der Vollständigkeit und Schönheit, die man von einer kaiserlichen Sammlung zu erwarten berechtigt wäre. In der Zeit ihrer Gründung hatte man eben auf diese klassische Zeit der Kunst nicht viel gegeben, dagegen sind die französischen Stecher des 17. und 18. Jahrhunderts,

sowie neuere Grabstichelarbeiten reich und glänzend vertreten.

4. Verschiedene Arten von Sammlern und Sammlungen.

Eine allgemeine Sammlung von Kunstblättern, welche die Künstler aller Zeiten und Schulen in möglichster Vollendung umfassen soll, übersteigt in der Regel die materiellen Kräfte eines Privatsammlers. Selbst öffentliche Cabinete sind zuweilen durch Zeitumstände gezwungen, sich eine Reserve beim Ankauf aufzulegen, wenn es auch zu ihrer Aufgabe gehört, nach grösstmöglichster Vollständigkeit zu streben.

Wenn darum Privatsammler eine allgemeine Sammlung anlegen, so kann dies nur von dem Standpunkte aus gerechtfertigt erscheinen, dass sie nach Maassgabe ihrer Mittel jeden Meister, oder doch nur die wichtigeren unter diesen durch eins oder zwei ihrer besseren Werke vertreten lassen, um auf diese Art eine Uebersicht der Geschichte des Kunstdruckes zu gewinnen. C. H. v. Heinecken hat in seinem Werke: Idée général d'une collection, 1771, die Meister und Kunstblätter angeführt, welche von solchen Kunstfreunden gesammelt zu werden verdienen. Das Verzeichniss ist zwar bereits veraltet, doch findet der angehende Sammler dieser Richtung genug Winke darin. Mehr Belehrung noch bietet ihm nach dieser Seite hin das Handbuch für Kupferstichsammler von Heller, besonders in der neuen von Andresen umgearbeiteten Auflage, indem hier auf die Künstler bis in die neueste Zeit Rücksicht genommen wurde.

Ferner giebt es Sammler, die nicht so sehr nach Vielseitigkeit, als vielmehr nach einer starken Einseitigkeit streben. Sammler, die sich auf Specialitäten verlegen, können schon Vorzügliches zusammenbringen und eine

gewisse Vollständigkeit innerhalb der enger gezogenen Grenze ihres Sammeleifers erzielen; ja oft darin öffentliche Sammlungen übertreffen, da diese nach vielen Seiten hin ihre Sorge und ihren Sammeleifer zersplittern müssen.

Solche Special-Sammler zerfallen wieder in verschiedene Abarten. Nur nebenbei sei hier bemerkt, dass ein Theil der Sammler des Kunstdruckes nur den Maler berücksichtigt, nach dessen Erfindung ein Blatt ist, ein anderer dagegen nur nach dem Stecher fragt, der das Blatt hergestellt hat. — Nach der Verschiedenheit des Kunstdruckes theilen sie sich in solche Sammler ein, die nur Holzschnitte, oder nur Radirungen oder Grabstichelblätter zum Zweck ihres Sammelns machen.

Einen anderen Eintheilungsgrund bieten die Schulen der Künstler. Dem Einen machen nur die Kunstwerke italienischer Künstler Freude, während sich ein Zweiter an den deutschen Kunstblättern ergötzt oder ein Dritter holländische Radirer bevorzugt. Ein Vierter kann an den französischen Porträts des 17. oder an den Pikanterien des 18. Jahrhunderts Wohlgefallen finden und ein Fünfter an den weichen Schabkunstblättern englischer Meister sein Kunstideal finden.

Innerhalb dieser Beschränkung nach Schulen lässt sich noch ein engerer Kreis denken und ist dieser auch von einzelnen Sammlern adoptirt worden. Theils Beschränktheit der materiellen Mittel, theils besondere Vorliebe für den einen oder den anderen Künstler haben manche Kunstfreunde bewogen, ihren Sammeleifer nur einem oder wenigen Künstlern zuzuwenden, deren Werke sie dann nicht allein in der Vollständigkeit der Blätter, sondern auch der Abdrucksverschiedenheiten in ihren Mappen vereinigen. Uns sind viele solche specielle Privat-

sammlungen bekannt. Wir nennen in Wien bei Artaria das Werk von Rembrandt, Dürer und Waterloo; in Prag das von den Ständen von H. Weber in Bonn erworbene Werk des W. Hollar; in Berlin das Werk des G. F. Schmidt beim Stadtgerichtsrath Lessing.

Im Allgemeinen haben folgende Meister von jeher den regsten Sammeleifer in Anspruch genommen: unter den Italienern Marc-Anton und Meister seiner Schule; unter den Deutschen A. Dürer, die Kleinmeister, J. G. Wille, Dietrich, D. Chodowiecki und G. F. Schmidt; unter den Holländern Rembrandt, Ostade, Waterloo, Everdingen; unter den Franzosen Cl. Gelée, Nanteuil, Edelinck, Masson, Boissieu, unter den Engländern Hogart, Strange, W. Woollet.

Endlich hat eine andere Sorte von Sammlern weder nach der Form des Kunstdruckes, noch nach der Schule, aus welcher er hervorgegangen ist, gefragt, sondern sich einzig an den Gegenstand der Darstellung gehalten. Nach dieser Richtung hin finden wir zuerst Portraitsammlungen. Bei den Blättern solcher Sammlungen wird nicht der Hauptaccent auf den Künstler und die Kunstform, sondern nur auf die dargestellte Person gelegt. Eine allgemeine Portraitsammlung, die Bildnisse von Personen aller Stände und Zeiten umfassen soll, wird wohl stets, wenn sie einigermaassen Anspruch auf Reichhaltigkeit erheben will, die Kräfte eines Privatsammlers überschreiten, denn die Anzahl von Portraits, welche in der Welt herumstreichen, ist Legion. Darum haben selbst vermögendere Sammler von Bildnissen ihrem Sammeleifer eine Grenze gesetzt, indem sie z. B. nur Bildnisse eines Landes — ihrer Heimat — sammelten. Andere haben sich, je nach individueller Neigung oder eigener Beschäftigung, vorgenommen, nur Bildnisse eines bestimmten Standes,

einer Familie zu sammeln. So wurden Sammlungen angelegt, die nur die Bildnisse eines Regenten oder der Mitglieder einer Fürstenfamilie enthielten. J. F. Krieger brachte 1817 eine Sammlung von 963 Bildnissen Friedrich's des Grossen zusammen, die sich jetzt im Berliner Kupferstichcabinet befindet. Ferner giebt es Sammlungen von Bildnissen berühmter Aerzte, Künstler (die reichste bei Artaria in Wien), Dichter, Sänger und Schauspieler. Auch Pastorenbildnisse wurden gesammelt (die unzählbaren Portraits dieses Genres aus dem vorigen Jahrhunderte sind wohl das Unerquicklichste, was der Kunstdruck geliefert hat). Dass berühmte Schauspielerinnen, Sängerinnen und insbesondere Tänzerinnen so manche ähnliche Sammlungen zu Tage gefördert haben, braucht nicht besonders betont zu werden, eben so wenig, als dass andere Sammler sich darauf verlegten, Portraits von Courtisanen, Hofmaitressen und ähnlichen weiblichen Berühmtheiten in ihren Mappen zu versammeln. Selbst das Aussergewöhnliche, Monströse, mit allem Schauer der Nacht oder der Grausamkeit Gekennzeichnete entging nicht dem Auge des Sammlers. So hat W. Drugulin eine solche reiche Sammlung von Bildnissen curioser Leute zusammengestellt, die für den Culturhistoriker von hohem Interesse ist.

Oft werden auch Portraits von Autographen-Sammlern gesucht. Man will Bild und Schriftzüge nebeneinander haben; eines soll das andere gleichsam näher erklären.

Ausser Portraitsammlungen giebt es dann, wenn der dargestellte Gegenstand den Eintheilungsgrund bedingt, historische Sammlungen, indem man nur Ereignisse aus der Geschichte der Fürsten und Völker in den gesammelten Kunstblättern berücksichtigt. Hier unterscheiden wir wieder streng historische Begebenheiten oder Darstellungen aus der religiösen Geschichte (Heiligendar-

stellungen*) oder aus der Mythologie. Als Unterabtheilung zur Geschichte gehört dann eine Sammlung von Sittenbildern und Trachten (Costume) und von Gebräuchen und häuslichen Scenen (Genre). An diese schliessen sich besonders in unserer Zeit die fleissig gepflegten Sammlungen von Geräthschaften, Ornamenten, Goldschmiedearbeiten u. a.

Wollen wir schon alle Arten specieller Sammlungen anführen, so dürfen wir auch solche nicht mit Stillschweigen übergehen, welche auf das Geographische oder Topographische den Nachdruck legen (Ansichten und Pläne von Städten, Burgen oder einzelnen Bauobjekten) oder das naturwissenschaftliche Element in der Darstellung suchen.

Wie auch die ernsteste Sache ihre komische Kehrseite hat, so giebt es auch in der Reihe von Kunstsammlern originelle Exemplare, die sich bei der Anlage ihrer Sammlung von keinem der besprochenen Momente beeinflussen lassen, sondern einzig der Mode oder der Laune folgen, weder auf den Künstler, noch auf eine Kunstschule, noch auf den dargestellten Gegenstand Rücksicht nehmen, und nur eine Zufälligkeit, einen secundären Umstand in Betracht ziehen, der sie bestimmt, gewissen Blättern den Vorzug zu geben und sie zu sammeln.

Wenn wir hier Kunstfreunde nennen, welche es sich zur Aufgabe ihres Sammeleifers machen, einzig und allein nur Abdrücke vor der Schrift zu sammeln, so wird man über eine solche Einseitigkeit nichts Erhebliches einwenden können. Es ist ihre eigene Schuld, wenn sie so manches werthvolle Blatt nicht erwerben können, so gerne sie es besässen, da dasselbe gar nicht im Zustande vor der Schrift existirt. Wenn aber andere Sammler nur Jagd auf unvollendete Probedrücke, auf Blätter mit fehlerhaften

*) R. Weigel besass eine reiche Sammlung von Veronica-Bildern.

(noch nicht corrigirten) Unterschriften, auf Seltenheiten und sogenannte Unica machen, so streift eine solche Verirrung der Kunstliebe schon an das Lächerliche. Man findet solche Käuze bei Kunst- wie bei Bücherauctionen. Wie dem Bücherwurm jeder historisch merkwürdige Druckfehler irgend eines Buches bekannt und interessanter und werthvoller ist, als der ganze übrige Inhalt des Buches, so fahndet der Kunst-Curiositätensammler auch nur nach Abnormitäten und ist glücklich, wenn er im Auctionskampfe, freilich oft mit grossen Opfern, eine solche Seltenheit erworben hat und sich gar rühmen kann, diese Seltenheit besitze selbst dieses oder jenes öffentliche Cabinet nicht. Der Büchernarr liest das seltene Buch nicht, ihm ist genug, den Druckfehler erworben zu haben; dem Kunstnarren geht über der äusseren zufälligen Form gleichfalls der geistige Inhalt der Darstellung verloren.

Was dem reichsten Privatsammler nicht möglich, das wird bei einem öffentlichen Kupferstichcabinet zum Hauptzweck, nämlich das Bestreben, eine allgemeine Sammlung, die alle Meister aller Schulen umfasst, in möglichster Vollständigkeit nach und nach zu Stande zu bringen. In diesem Streben wird es im Gegensatz zum Einzelnen, der nur einige Zeit seines Lebens dem Sammeln weihen kann, dadurch unterstützt und gefördert, dass es sich Zeit lassen und günstige Gelegenheiten abwarten kann.

Zweites Hauptstück.

Anleitung zum Sammeln.

1. Was soll man sammeln?

Offenbar kann es nicht in unserer Absicht liegen, dem Privatsammler vorschreiben zu wollen, welche Art des

Kunstdruckes er zum Zwecke seines Sammeleifers wählen soll. Die Kunst ist ein so weites Feld und erzeugt in ihrem ausgedehnten Gebiete so viele und mannichfaltige Blüthen, dass sich von selbst das Verlangen, sie zu pflücken, einstellt und nur die Wahl schwer wird, welcher Specialität man seine besondere Vorliebe zuwenden soll. Da lässt sich keine Regel aufstellen, keine Anleitung geben. Es hängt von der individuellen Neigung des Einzelnen ab, welcher Kunstform oder Kunstschule er seine Liebe entgegenbringen will. Einer wird besondere Freude an den Meisterwerken der altdeutschen Schule haben, während ein Zweiter sich zu den klassischen Blättern der Schule Marc-Antons hingezogen fühlt und ein Dritter die holländischen Radirer bevorzugt. Wer an der Hand des Kunstdruckes die Compositionen berühmter Maler studiren will, wird nicht so sehr auf den künstlerischen Werth des Stiches als auf die Invention des Malers den Nachdruck legen. Andere Sammler werden wieder nur an den Grabstichelblättern neuerer Meister ihr Wohlgefallen finden.

Wir haben im vorigen Hauptstück die verschiedenen Arten von Sammlungen, wie sie bei Privatsammlern vorzukommen pflegen, aufgezählt. Jede derselben hat Berechtigung auf Beachtung, denn jede kann eine Phase der Kunst zum beredten Ausdruck bringen und ernste Kunstzwecke verfolgen. Der Privatsammler kann also selbst entscheiden, zu welcher Form des Sammelns er eine besondere Neigung fühle.

Wenn wir dem Privatsammler schon eine Anleitung zum Sammeln geben wollen, so wird diese in dem wohlgemeinten Rath und in der Warnung bestehen, ja nichts Mittelmässiges zu kaufen. Der Weltmarkt ist mit einer solchen Masse werthloser Waare überschwemmt, dass hier eine Sündfluth ganz erwünscht wäre. Besonders auf

Auctionen macht sich zuweilen diese Art (oder Unart) von Kunst in den Packeten oder sogenannten Convoluten breit. Die Billigkeit derselben verführt so manchen Anfänger; er bekommt zwar viel Papier, aber dabei desto weniger Kunst; „Multiplicasti gentem et non laetitiam". Solcher Schund ist am ehesten im Stande, einem Anfänger die Lust am Sammeln zu verleiden, besonders wenn er später Gelegenheit findet, wahrhaft Gutes zu sehen, zu verstehen und zu würdigen.

Es wäre allen Ernstes zum Wohl und zur Ehre der Kunst erspriesslich, wenn sich eine Gesellschaft von reichen Kunstfreunden gründen wollte, die alle bei Auctionen vorkommenden Convolute aufkaufte und dann, nach sorgfältiger Durchsicht, vernichtete. In kurzer Zeit erscheinen dieselben Blätter (das Kilo zu zwei Rmk.) wieder in einer der nächsten Auctionen; ruhelos wandert dieser Schrecken des feinen Kunstsammlers, wie der ewige Jude. —

Was ein öffentliches Cabinet sammeln soll, ergiebt sich aus seinem grossen Zwecke, dem es dienen soll.

Ein öffentliches Cabinet soll ein Gesammtbild der ganzen Kunst in ihrer ganzen Entwickelungsgeschichte geben. Um dieses Ziel zu erreichen, wäre es genügend, wenn aus jeder Schule die besten und besseren Meister durch ihre Hauptblätter vertreten wären. Dem Kunstfreunde überhaupt, der sich aus der Betrachtung der Sammlungsschätze ein Bild der Kunstentwickelung abstrahiren will, genügt eine solche Auswahl des Gediegensten. — Wir dürfen aber nicht vergessen, dass ein öffentliches Cabinet keineswegs einen solchen beschränkten und einseitigen Zweck verfolgen kann und darf. Ein solches Cabinet ist zugleich ein Archiv der Geschichte dieses Kunstzweiges, und wie für den Historiker darf auch für es nichts zu gering und unwichtig sein, dass man es bei

Seite werfe. Oft wird jahrelang das Werk eines halbvergessenen Künstlers nicht verlangt; da bringt ihn irgend ein Umstand in Erinnerung, und der Forscher staunt dann, wenn er in einer reichen öffentlichen Sammlung gar nicht oder nur mit einem oder zwei Blättern vertreten erscheint. Man erinnere sich der Incunabeln, die für die Historiker so wichtige Dokumente für die Geschichte des Kunstdruckes geworden sind. Man beachtete sie lange nicht, jetzt wird es für die reichsten Cabinete schwer, diese Abtheilung vortheilhaft zu vermehren.

Der Fachgelehrte, welcher es sich zur Aufgabe gemacht hat, einzelne Künstler in ihren Leben und Werken zu erforschen und seine Forschungen der Kunstwelt zugänglich zu machen, ist in seinem Studium, besonders was die Werke eines Künstlers anbelangt, meist auf die öffentlichen Cabinete angewiesen, da es ihm an Zeit und auch an Mitteln fehlt, selbst die Werke eines Meisters, den er beschreiben will, zu sammeln. Das ist wohl einem Drugulin gelungen, als er seinen Everdingen sammelte, um ihn zu beschreiben, das glückte mir einmal in bescheidenerem Maasse, als ich den W. Vaillant beschreiben wollte. Das Hauptmaterial müssen dem Kunsthistoriker doch nur die öffentlichen Cabinete liefern. Es erfordert Mühe und Opfer genug, wenn man bei einer solchen Arbeit, bevor die letzte Hand an sie gelegt wird, erst die grössten Sammlungen Europas zu Rathe ziehen muss.

Und so sagen wir: Wie eine öffentliche Bibliothek keineswegs den Zweck hat, von Fremden nur flüchtig angesehen zu werden oder nur mit ihren sogenannten Seltenheiten zu prahlen, selbst nicht, nur Stoff zur Unterhaltungslectüre zu bieten, sondern eine allgemeine ergiebige Quelle für Forschungen und Studium zu sein, so darf auch kein öffentliches Kupferstichcabinet eine blosse Raritätenkammer sein,

es darf auch nicht mit dem partiellen Zweck sich begnügen, das Beste der Besten zu besitzen — es muss im Gegentheil nach möglichster Vollkommenheit intensiv und extensiv streben, indem es alle, auch die spärlichsten Bächlein, die dem gewaltigen Gebirge der Kunst entspringen, in sein Bassin aufnimmt und so eine pflegende Mutter aller, auch der schwächsten Kinder derselben wird.

Diesen Hauptzweck einer öffentlichen Sammlung betonend, wollen wir recht gern zugestehen, dass neben demselben auch noch besondere partielle oder Nebenzwecke einhergehen und mit ihm in Harmonie gesetzt werden können. So kann sich an die allgemeine Sammlung eine besondere Sammlung von Bildnissen, historischen Gegenständen, Costumen u. s. w. anschliessen. Wir kommen auf diesen Gegenstand, wenn wir von der Anordnung einer öffentlichen Sammlung sprechen, zurück. Hier schien es uns nothwendig, die Hauptsache klar zu legen.

2. Wie soll man sammeln?

Wir wollen hier dem Kunstsammler, insbesondere dem Anfänger, drei Regeln angeben, deren Befolgung er nie bereuen wird.

a) Zuerst rathen wir ihm an, stets mit Verständniss zu sammeln. Wenn ihm Alles, was wir im ersten Abschnitt von der Beurtheilung des Kunstdruckes gesagt haben, immer vor Augen steht, oder vielmehr in's Blut gedrungen ist, so wird das Sammeln für ihn eine Freude sein, da er bei Erwerbung von Kunstsachen sicher geht und ihn das unangenehme Gefühl, etwas Werthloses zu kaufen oder übervortheilt zu werden, nicht beeinflusst. Dieses Verständniss wird ihn vor der Gefahr bewahren, Copien für Originale zu kaufen, so wie er andererseits sich nicht entschliessen

wird, für schlechte Abdrücke von abgenutzten Platten überhaupt etwas, auch das Geringste auszugeben.

b) Für's Zweite warnen wir ihn vor einer gewissen Art des Vorurtheils. Manche glauben, wenn man in seine Mappen nicht die Werke der vorzüglichsten Meister, nicht Seltenheiten einlegen könne, so lohne sich das Sammeln überhaupt nicht. Das ist eben ein Vorurtheil. Es giebt auf dem Kunstmarkte noch viele Blätter guter Meister, die zwar nicht die Höhe der Preise haben, wie Blätter einzelner bevorzugter Meister, aber doch noch einer guten Sammlung zur Zierde gereichen und viel Vergnügen und geistige Nahrung gewähren können. Auch in Bezug auf Seltenheiten cursiren noch so manche Vorurtheile. Die Seltenheit eines Blattes verleiht demselben keinen grösseren reellen Kunstwerth, denn sie ist etwas accidentelles. Zuweilen sind gerade die seltensten Blätter eines Meisters seine schwächsten Arbeiten und sind eben darum selten geworden, weil der Künstler die Schwäche derselben einsehend, sie verwarf und so der Vergessenheit anheim geben wollte. Schliesslich machen sich Vorurtheile bei den exclusiven Sammlern von ersten Abdrücken, von Blättern vor der Schrift bemerklich. Wenn man es vorurtheilsfrei untersucht, so muss man zugeben, dass die ersten Abdrücke mit der Schrift von den letzten vor der Schrift sich wesentlich, was Güte des Abdrucks anbelangt, gar nicht unterscheiden. Ein zehn- bis zwanzigmaliges Abdrucken einer Platte, besonders von der Hand eines geübten Druckers, bringt keinen wesentlichen Unterschied in der Güte des Abdrucks hervor.

c) Für's Dritte rathen wir ihm Klugheit und Ruhe an; für einen passionirten Sammler ist es freilich am schwersten, gerade diesen Rath zu befolgen. Ein solcher zeigt leicht und ohne Noth seine schwachen Seiten, indem

er bei allen Gelegenheiten, wo er etwas für seine Sammlung erwerben kann, zu vorlaut in's Feuer geht, anstatt sich eine kluge Reserve aufzulegen und ruhig den Gang des Geschäftes zu beobachten und seinen Nutzen zu wahren. Gewöhnlich denkt der Privatsammler, eine sich ergebende Gelegenheit komme nicht wieder; aber in den meisten Fällen ist es nicht an dem. Alles kann der Privatsammler doch nicht erwerben, und entgeht ihm ein Blatt bei dieser Gelegenheit, es wird ihm oft bei einer anderen in einem noch besseren Exemplare und billiger beschieden.

Dass dieselben Regeln auch für Vorstände der öffentlichen Sammlungen und zwar noch in erhöhtem Maasse Geltung haben, braucht wohl nicht des Breiteren bewiesen zu werden. Nur der potenzirte Zweck eines öffentlichen Cabinets wird die empfohlenen Rathschläge hier und da modificiren, da sich eine solche Sammlung im Interesse der Gesammtkunst und aller Kunstfreunde zu vermehren strebt.

3. Wo soll man sammeln?

Wir wollen hier die Quellen angeben, aus denen der Sammler die Vermehrung seiner Kunstschätze bewerkstelligen kann. Mit der Vermehrung des Kunst- und Sammeleifers macht sich auch die Nothwendigkeit eines Kunstmarktes fühlbar. Wo aber auch der Sammelgeist recht lebendig blühte, da etablirten sich auch Geschäftslokale, in welchen der Kunsteifer seine Nahrung schöpfen konnte.

Es giebt zwei besondere Arten solcher Kunstmärkte, die sich wesentlich von einander unterscheiden, indem der eine permanent ist, während der andere nur in besonderen Zeiten offen steht.

Den permanent offenen Kunstmarkt finden wir im Kunstlager der Kunsthändler, die sich vorzugsweise

auf die Producte des Kunstdruckes (und der Handzeichnungen) verlegt haben.

Bei Kunsthändlern die ein reiches Lager besitzen, findet der Kunstfreund immer etwas für seine Sammlung. Abgesehen von den Gelegenheiten eines günstigen Ankaufs, die sich dem Kunsthändler bei Auctionen oder auf Reisen darbieten, bringt ihm ja zunächst der Private, der einzelne oder mehrere Blätter schnell verkaufen will, dieselben zur Ansicht und kommt auf diese Weise demselben so manche Seltenheit in die Hände. Der Kunstfreund wieder hat beim Kunsthändler den Vortheil, dass er das gewünschte Blatt und dessen Preis mit dem Besitzer allein abhandeln kann, ohne dass eine zweite oder dritte Person, wie bei Auctionen, dazwischen trete und den Preis in die Höhe dränge.

Oeffentliche Sammlungen stehen auch stets und gern mit Kunsthändlern in Connexion; denn da diese dem Cabinet in einer Ansichtssendung Blätter ihres Lagers zum Ankauf offeriren, hat dieses Gelegenheit und Ruhe genug, das Dargebotene zu untersuchen, mit dem Bestand der Sammlung zu vergleichen und so das Fehlende zu erwerben. Bei solchen Ansichtssendungen lernt man stets etwas; entweder sind es Blätter, die man bisher nicht kannte und die einem zum erstenmale in die Hand gerathen, oder beim Vergleich mit Blättern der Sammlung stellen sich interessante, nirgends beschriebene Abdrucksverschiedenheiten heraus, auf die man ohne die Möglichkeit eines solchen Vergleiches nie gekommen wäre.

Viele Kunsthändler pflegen auch zuweilen Lager-Cataloge durch den Druck zu veröffentlichen, in welche sie das Beste ihres Besitzes aufnehmen und um beigesetzte Preise zum Ankauf anbieten. Solche Cataloge haben für die Kunstgeschichte einen gewissen Werth, besonders wenn

auf Beschreibung des Blattes und dessen Abdruckes alle mögliche Sorgfalt und Kennerschaft verwendet wurde, so wie auch die Preise ihr gewisses Interesse haben. So ist der Lagercatalog R. Weigel's, der eine Reihe von Bänden bildet, ein Nachschlagewerk über Kunstliteratur und Kunstblätter, wie kein zweites.

Eine zweite Erwerbsquelle des Ankaufs von Kunstobjecten, die aber nur zeitweilig offen steht, sind die Kunstauctionen, bei welchen Kunstnachlässe, ganze kostbare Sammlungen an die Meistbietenden verkauft werden. Sie sind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich und England aufgekommen, und so manche dieser Auctionen hat sowohl durch die dabei verkauften Kunstblätter, wie durch die Preise, die für dieselben gezahlt wurden, einen berühmten Namen und Ruf hinterlassen. Wir wollen am Schluss des Werkes ein Verzeichniss von Kupferstichauctionen geben und bei dieser Gelegenheit auf die vorzüglicheren aufmerksam machen. In Deutschland fing diese Art des Kunsthandels etwas später an und der Kunstmarkt war fast ausschliesslich in Leipzig offen. Zwar finden sich beim Beginn dieses Jahrhunderts auch an anderen Orten Auctionen vor, wie z. B. 1801 in Berlin, wo der Nachlass des D. Chodowiecki versteigert wurde, aber Leipzig blieb bis auf die Neuzeit die Metropole des versteigernden Kunstmarktes. Dazu trug nicht wenig der Umstand bei, dass ein kunsterfahrener und reeller Mann, wie R. Weigel, diese Auctionen so lange leitete und zur Zufriedenheit der Käufer wie Verkäufer redlich das Seine that. Wie sein Lagercatalog ein Vermittler zwischen Sammlern und seinem stets reichen Lager wurde, so bemühte er sich auch, durch kunstgerecht hergestellte Cataloge den Inhalt der Auctionswaare genau zu beschreiben und kritisch zu definiren.

Diese Präcisirung und Genauigkeit der Weigel'schen Auctionscataloge haben für die Sammler wie für die Kunstgeschichte viel Gutes geleistet. Wer frühere Auctionscataloge zu sehen Gelegenheit hatte, wird die Richtigkeit des Gesagten einsehen. So wird in dem lateinisch geschriebenen Auctionscatalog der Sammlung Hieron. von der Lahr, welche 1762 in Frankfurt a. M. versteigert wurde, eine mit dem Monogramm A. W. bezeichnete Folge dem Anton Wierix oder Anton Waterloo zugedacht! So sind uns verschiedene alte Auctionscataloge aus Wien, Berlin etc. in die Hand gekommen, wo wir das Beste nur cumulativ angegeben fanden, z. B.: „Eine Mappe mit circa (!) 80 Blatt von und nach Ostade; werden einzeln oder partieweise versteigert". Welche Blätter dabei waren und in welchem Zustande, erfährt man nicht; wie manche Seltenheit, wie mancher kostbare Aetzdruck mag sich dabei befunden haben! Von Unterscheidung der Originale von ihren Copien, von Angabe der Erhaltung der Blätter ist keine Rede. Da waren R. Weigel's Cataloge, die jedes Blatt (mit Ausnahme der Folgen) einzeln beschrieben, ein grosser Fortschritt zur Vollkommenheit. In neuerer Zeit sind auch in anderen deutschen Städten, wie in Wien, Berlin, München, Köln, Stuttgart, Frankfurt u. a. Kunstauctionen theils permanent, theils sporadisch eingeführt worden.

Da Auctionscataloge für den Erfolg der Kunstauction vorzüglich maassgebend sind, so erlauben wir uns hier, schon im Interesse der Kunstwissenschaft, kurz anzugeben, was wir von einem vollkommenen Catalog erwarten, welche Eigenschaften er besitzen soll.

Zuerst muss natürlich überall der Meister richtig angegeben werden. Auf vage Vermuthungen hin ein Blatt einem Meister als sicher beizulegen, ist unstatthaft, da eine solche Angabe leicht einen späteren Kunsthistoriker,

der das Blatt selbst nicht sehen und untersuchen kann, irre führen kann. Unter dem Künstlernamen folge die, wenn auch kurze oder abgekürzte Angabe der einschlagenden Literatur, aus welcher die Nummerirung der einzelnen Blätter entnommen ist. Verfasser von Auctionscatalogen sollten schon um ihres eigenen Nutzens willen von der gesammten Kunstliteratur die volle Kenntniss haben. — Der Gegenstand des Blattes muss genau und richtig angegeben sein, bei seltneren und unbekannten Blättern ist sogar eine wissenschaftliche Beschreibung wünschenswerth. Beruft man sich auf ein bereits vorhandenes Verzeichniss, so genügt die kurze Angabe eines Titels. Bei unbeschriebenen Blättern ist auch die Angabe der Grösse mittelst Messung beizufügen. — Das Verwechseln einer Copie mit dem Original ist sorgfältig zu vermeiden. — Eine genaue Angabe des Abdruckszustandes ist unumgänglich nothwendig, ebenso die der Erhaltung. Ueber einzelne einschlagende Sachen haben wir bereits gesprochen (s. Seite 150). Von der Ueberschwenglichkeit in der Angabe der Seltenheit eines Blattes sollten Kunsthändler wie Kunstauctionatoren zu einem vernünftigen Maasse herabsteigen. Mit „selten“ und „sehr selten“ wäre genug gesagt. Dasselbe gilt von der Bezeichnung der Güte eines Blattes, wo mit: „gut, schön, sehr schön — gut oder tadellos erhalten, schlecht gehalten“ genug gesagt wäre. Tiraden, wie: „Abdruck von höchster, noch nie dagewesener, intacter und jungfräulicher Schönheit“ machen sich von selbst lächerlich.

Wir können es nicht unterlassen, hier eine in neuester Zeit oft vorkommende Unart allen Ernstes zu rügen. Kunstsammler, die nicht der Auction beiwohnen können, geben ihren Commissaren Aufträge. Es scheint nun Mode geworden zu sein, bei diesen Aufträgen keine Limite für den Commissar zu fixiren; der Sammler will das Blatt um jeden

Preis haben. Wenn aber zwei oder mehrere Sammler dasselbe Blatt um jeden Preis haben wollen, so ist es doch, wie bereits früher gesagt, nicht möglich, dass es Jeder um jeden Preis erhält. Desshalb sollten Sammler, wenn sie schon nicht persönlich ihren Kampf ausfechten können oder wollen, eine bestimmte Grenze angeben; die Auctionscommissare sollten aber solche unbestimmte und unlimitirte Aufträge von ihren Committenten nicht annehmen. Ein in bescheidener Lage lebender Kunstfreund gab seinen unlimitirten Auftrag mit den Worten an: „Ich muss das Blatt auf jeden Fall, um jeden Preis haben, aber es darf nicht über zwei Thaler kosten".

Wir haben Kunstauctionen als die Gelegenheit, Auctionslocale als den zweiten Ort bezeichnet, wo der Kunstfreund seine Sammlung bereichern kann. Wenn ihn Zeit oder Beruf hindert, persönlich bei der Auction anwesend zu sein, so setzen ihn die Auctionscataloge in Kenntniss, was er kaufen kann und in welchem Zustande sich die Kunstwaare befindet. Da diese Kataloge eine geraume Zeit vor der stattzufindenden Auction in seine Hand kommen, so kann er ruhig das Gewünschte notiren und dabei seine Sammlung consultiren. Dagegen haben Auctionen, zu denen er Aufträge an Commissare geben muss, für ihn den Nachtheil, dass er ein Kunstblatt kaufen will, das er nicht gesehen hat. Ist er dabei, zu den gewünschten Blättern die Angabe des Preises, der Limite zu setzen, so beschleicht ihn, besonders bei langersehnten Blättern, ein unangenehmes Gefühl, da er nicht gern zu wenig oder zu hoch bieten will. Dies mag meist die Ursache zu den gerügten unlimitirten Aufträgen gegeben haben. Ist der Sammler persönlich bei der Auction zugegen, so wird er oft auch, besonders bei den vorzugsweise gewünschten Blättern, in der Hitze des Kampfes weit über den Werth der Sache

getrieben, denn man macht bei Auctionen in der Regel die unangenehme Erfahrung, dass einzelne gewünschte Blätter gerade auch von anderen passionirten Sammlern mit gleichem Eifer gewünscht und im Preise in die Höhe getrieben werden.

Doch haben Auctionen den Vortheil, dass sie den Sammlern Gelegenheit geben, verkäufliche Kunstsachen in Erfahrung zu bringen und zu erwerben.

Wissenschaftlich verfasste Auctionscataloge, insbesondere von berühmt gewordenen Sammlungen, behalten immer Werth, und wenn die Preisliste beiliegt, so sind sie den Lagercatalogen gleich zu achten, von denen wir oben gesprochen haben.

Ausser den genannten zwei gewöhnlichen Quellen, aus denen der Sammler seine Schätze vermehrt, giebt es noch aussergewöhnliche Gelegenheiten, wie sie sich zuweilen dem Kunstfreunde darbieten. Er lernt z. B. Besitzer einzelner Kunstblätter kennen, denen an einigen Blättern nicht viel gelegen ist und die sie gern überlassen, oder man entdeckt durch einen glücklichen Zufall irgend einen verborgenen Kunstschatz. Fast jeder Sammler weiss von einem solchen günstigen Falle zu erzählen. So fand ich einmal in Wien bei einem Trödler unter den werthlosesten Blättern einen herrlichen Aetzdruck von Cl. Gelée: l'abrevoir. Ein andermal wurde mir ein Klebeband um 10 Gulden verkauft, in welchem zwei der grösseren Landschaften von Rembrandt in tadelloser Schönheit und mehrere Kleinmeister sich befanden; als ich etwa dreissig der besseren Blätter ausgesondert hatte, bekam ich für den Rest noch immer 30 Gulden. Freilich solche glückliche Zufälle kommen nur äusserst selten vor und scheinen die Bestimmung zu haben, den Sammeleifer anzufeuern.

Ist man an einem Orte als Sammler bekannt, so

bringen einem die Leute oft selbst allerlei Kunstwaaren und bieten sie zum Verkaufe an. In der Regel ist das Meiste werthlos, aber zuweilen trifft es sich doch, dass man Gutes auf diese Art erwerben kann. Man erzählt vom preussischen Generalpostmeister v. Nagler, der neben Sachkenntniss ein vorzüglich ausgebildetes Sammeltalent besass, dass zu ihm in Frankfurt einmal ein armes Mütterchen eine Schürze voll Schongauer, Meister E. S. Bocholt, Zasinger, Mecken und dergleichen Perlen brachte und meinte, auf dem Hängeboden lägen noch mehr dergleichen Papierchen. Das war ein glänzendes Geschäft für beide Theile, die Verkäuferin wollte fast das angebotene Geld nicht nehmen, das ihr in keinem Verhältniss zu den kleinen Bildern stand — und der Sammler wird erst recht diesen Tag als einen für seine Sammlung glücklichen gepriesen haben.

Drittes Hauptstück.

Behandlung der Kunstblätter.

Jede Werthsache erfordert eine besondere Art der Behandlung, damit ihr Werth bewahrt werde, sie selbst zu keinem Schaden komme. Ausserdem wird der Sammler von Kunstsachen, die doch einen idealen und Geldwerth darstellen, auch für eine Unterbringung derselben in der Art Sorge tragen, dass sie dem Besitzer leicht zugänglich sind und eine bequeme Benützung derselben gefördert wird. Oeffentliche Cabinete sind in allen diesen Beziehungen freier und unbeschränkter, da sie über grössere Räume verfügen, als der reichste Privatsammler. Wir werden darum auch jetzt die öffentlichen Sammlungen in diesem und dem folgenden Capitel vorzugsweise berücksichtigen. Aus dem,

was wir als nothwendige Forderung an eine öffentliche Sammlung stellen, werden Privatsammler leicht abstrahiren können, wie sie ihre Kunstschätze behandeln und ordnen sollen.

1. Von der Restauration beschädigter Kunstblätter.

Ein Kunstblatt ist entweder tadellos in der Erhaltung, frei von jeder Beschädigung, oder es ist in einem defecten Zustande in den Besitz des Kunstfreundes oder des Cabinets gekommen. Ein Blatt, welches seine Mängel zu sehr zur Schau trägt, erscheint neben schönen wohlerhaltenen Blättern noch ungeniessbarer, sowie es auch die Schönheit der gut erhaltenen Blätter beeinträchtigt. Wir haben bereits gesagt, dass solche beschädigte Blätter an Geldwerth verlieren. Es hiesse aber das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man gleich jedes beschädigte Blatt aus der Sammlung werfen. Durch eine geschickte Restauration lässt sich ein werthvolles Blatt noch immer so herrichten, dass es seinen hohen Kunstwerth offenbart, einen wirklichen Kunstgenuss bieten und würdig seinen Platz neben best erhaltenen Blättern einnehmen kann. Wie stark wäre die Zahl der Incunabeln reducirt, wenn man solche Seltenheiten des Kunstdruckes der Wunden wegen, die ihnen das Alter geschlagen hat, verwerfen wollte.

Wer soll nun eine solche Restauration beschädigter Blätter vornehmen? der Sammler selbst? — und bei öffentlichen Cabineten der demselben vorstehende Beamte? Es giebt Sammler und auch Beamte öffentlicher Cabinete, welche sich aus Privatneigung mit der Herstellung beschädigter Blätter viel abgegeben haben. Zudem besitzen wir eine verhältnissmässig reiche Literatur über diesen Gegenstand, wie an Ort und Stelle bemerkt wird, so dass es an einer Anleitung zu dieser Heilung kranker, hin-

fälliger Blätter nicht fehlt. Dennoch müssen wir vor einer Pfuscherei in das Heilverfahren beschädigter Blätter ernstlich warnen. Viele unersetzliche Kunstwerke sind bereits unter der Hand solcher Kunst-Quacksalber für immer zu Grunde gegangen.

Die Beschädigungen eines Blattes sind entweder nur gering, oder von grösserem Umfange. Zu den geringeren rechnen wir, wenn ein Blatt ohne sonstige Beschädigung aufgezogen ist oder wenn es Stockflecke hat. Das aufgezogene Blatt lässt sich leicht von seiner Unterlage frei machen, wenn man es eine Weile in lauem Wasser hält, die Unterlage dann vom Blatt (nicht umgekehrt) leicht entfernt und die Kehrseite des Blattes mit einem feuchten Schwamm so lange reinigt, bis sie vom Kleister oder Leim ganz frei ist, worauf das Blatt getrocknet und in der Presse gerade und platt gemacht wird. Stockflecke entfernt man leicht mit einem Wasser, dem man etwas Salpetersäure beimischt.

Sind die Beschädigungen des Blattes von grösserem Umfang, zeigen sich verdächtige Flecke in der Darstellung oder Risse u. s. w., so ist zu untersuchen, ob das Blatt bereits in der Hand eines Restaurators gewesen ist oder nicht. Im ersten Falle, wenn die Restauration einigermassen befriedigend ausgefallen ist, lege man das Blatt ruhig zur Sammlung hin, es sei, dass ein geschickter Restaurator eine bessere Herstellung verbürgen kann. Bei allen Kunstblättern, deren Beschädigung zu viel in's Auge fällt und den Kunstgenuss beeinträchtigt, bleibt es gerathen, sich von einem erfahrenen und geschickten Restaurator bedienen zu lassen. Nur darf man von diesem nicht das Unmögliche verlangen, z. B. Tilgung alter Oelflecke. So weit die Chemie vorgeschritten ist, so kann man doch nie verlangen, dass das eine Mittel in zwei entgegen-

gesetzten Arten zugleich wirke. Man besitzt nämlich Mittel, welche Oelflecke entfernen, aber diese greifen zu gleicher Zeit auch die Druckerschwärze an, welche gleichfalls ölig ist, und schwächen den Druck. Oft fehlen kleinere oder grössere Theile der Darstellung, welche ersetzt werden müssen. Da man die fehlenden Stücke nicht einem anderen Blatte entnehmen kann, um sie hier zu verwenden (was nur vernünftig wäre, wenn das andere Blatt, noch mehr zerstört, dem Untergange preisgegeben werden sollte), so muss das Fehlende mittelst Handzeichnung ersetzt werden. Hat der Restaurator einen guten Abdruck desselben Blattes als Vorlage vor sich und ist er selbst ein guter, geübter Zeichner, so kann ein oft sehr beschädigtes Blatt wieder in einen guten und geniessbaren Zustand versetzt werden. Wir haben oft Gelegenheit gehabt, sehr beschädigte Blätter in ihrem ruinösen Zustande zu beklagen und dieselben Blätter dann, als sie aus der Hand des geschickten Restaurators Flegel in Leipzig wie neu geboren hervorkamen, zu bewundern. Auf diese Art ist so manches werthvolle Blatt für die Nachwelt erhalten und würdig geworden, seinen Platz neben den wohlerhaltenen Exemplaren desselben Meisters einzunehmen.

Zu den Mängeln der Erhaltung rechnet man, wenn auch mit Unrecht, die Schwäche des Abdrucks. Diese ist keine Krankheit welche Hilfe erheischt, sondern Altersschwäche, Marasmus, die man ihrem natürlichen Schicksale überlassen muss. Es giebt irgendwo ausserhalb Deutschland einen Restaurator, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, solche altersschwache Blätter zu verjüngen, indem er — vorzüglich bei Blättern von Rembrandt — die Schattenpartien mit Tusche oder Druckerschwärze lavirt. Kunstkenner lassen sich nicht irreführen. Da dergleichen geschminkte Blätter vorzüglich nach Deutschland impor-

tirt werden, so war eine Erwähnung der Sache an diesem Orte geboten.

2. Von der Befestigung der Kunstblätter auf Cartons.

Besitzt man eine Anzahl Kunstblätter, welche bereits eine kleine Sammlung vorstellen, so müssen diese in eine bestimmte Ordnung gebracht werden, damit ihr Aufsuchen und ihre Betrachtung erleichtert und bequem gemacht werde. Nichts ist so sehr im Stande, die schönsten Blätter zu hindern, ihre Vorzüglichkeit zur Geltung zu bringen, als wenn sie in grösster Unordnung wild durcheinander liegen. — Giebt man nun auch, um das Chaos zu sichten, die Blätter eines Meisters zusammen, so bemerkt man alsbald eine Ungleichheit des Formates; während das eine Blatt in Folio ist, kann ein anderes desselben Künstlers nur Sedez sein. Liegen nun die Blätter eines Meisters beisammen, so entsteht durch diese Ungleichförmigkeit des Formats eine gewisse Unordnung, die dem Auge nicht wohl thut, auch sonst beim Durchsehen oder Ordnen der Blätter störend wirkt. Um nun eine gewisse Gleichförmigkeit in die Grösse der Blätter zu bringen, sind Cartons (die natürlich zu gleichem Format zugeschnitten sind) in Gebrauch gekommen, auf welchen die Blätter in einer gewissen Ordnung, einzeln (die grösseren) oder zu zwei oder mehreren (die kleineren) befestigt werden.

Bei grösseren Sammlungen und in öffentlichen Cabineten, wo die Anzahl der Meister und ihrer Blätter sehr gross ist und das Format vom grössten Imperial-Folio bis zur kleinsten Dimension einer Nielle wechselt, wählt man aus guten Gründen drei Arten der Grösse: klein Folio, gross Folio und sehr gross Folio. Die kleineren Blätter eines Meisters werden auf die Cartons in klein Folio be-

festigt; befinden sich von dem Meister Blätter in der Sammlung, deren Grösse das Format des kleineren Cartons erreicht oder überragt, so werden sie auf den Cartons in gross oder sehr gross Folio befestigt. Auf diese Art kann es geschehen, dass eines Meisters Werk in drei verschiedenen Abtheilungen wiederkehrt, z. B. H. Goltzius, Masson, R. Morghen. Es ist freilich eine missliche Sache, wenn so die Sammlung nach der Grösse der Blätter in drei unterbrochenen Reihen sich bewegt, aber man wählt hier von zwei Uebeln das kleinere. Wollte man nämlich bei einer sehr reichen Sammlung eine Uniformität um jeden Preis durchführen, so wäre man gezwungen, nur Ein Format, sehr gross Folio zu verwenden. Bei einer solchen Wahl würde man aber, da Blätter in gross Folio in bedeutend schwächerer Anzahl vorhanden sind, den bequemen Genuss und Gebrauch der Sammlung wenn nicht unmöglich machen, so doch sehr erschweren. Man denke z. B. nur an G. Pencz, dessen ganzes Werk mit Ausnahme eines einzigen Blattes, die Eroberung von Carthago, B. 86, welches gr. qu. Fol. ist, aus kleinen Blättchen besteht und welche also dieses einen Blattes wegen auf Cartons in sehr gross Folio befestigt werden und dabei ihren ganzen Charakter als Werk eines Kleinmeisters einbüssen müssten. Oder sollte man zu dem leider auch schon angewendeten Mittel Zuflucht nehmen, die Blätter dem Format des Cartons zwangsweise anzupassen? In der Sammlung zu Kopenhagen hatte eine unkundige Hand (es ist freilich schon lange her, unser Jahrhundert würde eine solche Barbarei öffentlich rügen) Blätter, deren Grösse das Format des Klebebandes überschritt, einfach zu dieser Grösse zugeschnitten, wenn auch ein Theil der Darstellung auf diese Art der Procrustesscheere zum Opfer fiel.

Der Gebrauch des Cartons als Unterlage für Kunst-

blätter hat übrigens nicht allein den Zweck, Gleichförmigkeit in das Ungleiche zu bringen, er verfolgt vielmehr in erster Linie das edlere Ziel, die Kunstblätter zu schonen und sie vor Schaden zu bewahren. Liegen nämlich diese ohne Cartons beisammen, so ist man gezwungen, beim Durchsehen der Sammlung jedes Blatt in die Hand zu zu nehmen. Wiederholt sich ein solches Durchsehen — wie z. B. in öffentlichen Cabineten — oft, so setzt sich an den Stellen, wo man in der Regel das Blatt anfasst, bei der grössten Vorsicht nach und nach Schmutz an, der sich nicht so leicht entfernen lässt. Dies lässt sich nie verhindern, wenn auch die Sammlung nur Leuten der besseren und gebildeten Stände vorgelegt wird. Wie müssten aber kostbare Grabstichelblätter mit breitem Rande an äusserer Schönheit verlieren, wenn dieser Rand abgegriffen und schmutzfleckig erscheinen würde! Wenn wir überdies uns erinnern, dass alte, sehr kostbare Blätter in der Regel bis zur Platten- und Stichlinie beschnitten sind, so wäre man, wenn man diese Abtheilung des Kunstdruckes durchsehen wollte, stets gezwungen, beim Anfassen des Blattes die Darstellung selbst zu berühren und so würde oben erwähnter unvermeidlicher Schmutz sich der Darstellung selbst mittheilen, dabei die Schönheit und den Glanz des Abdruckes schädigen und also auch den Werth des Blattes herabsetzen. Eine Berührung des Blattes selbst zu verhüten, ohne dessen Betrachtung zu hindern, giebt es nur ein Mittel: den Untersatzbogen oder den Carton. Es giebt ohnehin leider der gedankenlosen Besucher öffentlicher Cabinete mehr als genug, die sich nie mit dem Anschauen eines Kunstobjectes (sei es ein Gemälde, eine Bildsäule oder ein Kunstblatt) begnügen können, sie müssen auch Alles mit den Händen begreifen, mit der Nase beriechen, und wenn es anginge würden sie auch noch den

Geschmackssinn mit der Zunge (der geistige Geschmack fehlt ihnen eben) befriedigen wollen.

Sollen Untersatzpapiere oder Cartons ihrem Zwecke entsprechen, so müssen sie auch gewisse Eigenschaften haben, die sie zu ihrem Dienste befähigen. Diese Eigenschaften beziehen sich theils auf die Natur des dazu verwendeten Papiers, theils auf die Farbe desselben.

Auf die Natur des Papiers Bezug nehmend, verlangen wir bei tauglichen Cartons eine gehörige Stärke des Papiers. Wählt man zu dünnes oder nur gewöhnliches Schreibpapier zu Untersatzbogen, so werden auf solchen die Kunstblätter, besonders die auf festes Papier gedruckten, mehr geschädigt als gewahrt. Dies gilt besonders bei neueren Kunstblättern, deren oft starkes Papier bei der geringsten Unachtsamkeit bricht. Auf dünne Cartons befestigt, überschlägt ein solches Blatt leicht und ist schwer zu fassen und zu halten. Wollte man ein Kunstblatt auf solcher schwachen Unterlage zu eingehendem Studium z. B. auf eine Staffelei stellen, so wäre es rein unmöglich, da die Schwere des Blattes jene des Cartons überwiegt. Hat aber der Carton die gehörige Stärke und Dichte, so hält er das darauf befestigte Blatt wie ein Zeichenbrett fest, und wäre es auch vom grössten Format.

Eine zweite Eigenschaft des Cartons, die in der Natur des Papiers zu suchen ist, wäre dann die grösstmögliche Glätte der Oberfläche und zwar auf beiden Seiten. So trocken auch bereits die Druckerschwärze an alten Blättern sein mag, durch vieles Reiben der Cartons übereinander verliert sie doch an ihrem Glanz und ihrer Durchsichtigkeit und setzt etwas von der Farbe an den sie reibenden Carton ab. Darum sind rauhe, wenn auch starke Papiere mit grober Oberfläche ganz bei Seite zu stellen. Je weicher das Blatt gebettet ist, desto besser wird seine Schönheit geschont.

Freilich wäre für ein Kunstblatt am besten gesorgt, wenn über demselben kein anderes mehr läge; aber welcher Raum wäre dazu nöthig, um eine Sammlung von vielen tausend Blättern auf diese Art unterzubringen. Bei vorzüglich kostbaren Kunstblättern (und Handzeichnungen) sucht man diese Gefahr des Abreibens durch eine besondere Art von Cartons zu verhindern, die nicht genug grossen Cabineten zu empfehlen ist. Man giebt nämlich den Cartons die Form von Passepartouts, indem bei Verstärkung des Papiers in demselben eine Vertiefung von der Grösse des in derselben zu bergenden Blattes angebracht wird. Mögen dann solche Cartons auch übereinander liegen, das Blatt liegt frei und wird von der Rückseite des darüber liegenden Cartons nicht berührt. Da solche Cartons bedeutend dicker sind, als sie gewöhnlich gebraucht werden, so beanspruchen sie freilich einen grösseren Raum, aber bei weitem nicht einen solchen, als wenn jedes Blatt separat liegen sollte. Dabei wird das Blatt vor Beschädigung geschützt und dient diese Form überdies dem Blatte zur Zierde.

Was die Farbe des Cartons anbelangt, so hat man viel darüber gestritten; der Eine wünscht sie weiss, der Zweite entscheidet sich für eine graue oder gelbe Farbe. Wir sind entschieden für die weisse Farbe. Keine trägt mehr dazu bei, die Schönheit eines Blattes hervortreten zu lassen, als diese. Die Kunsthändler wissen das sehr genau und sparen in dieser Hinsicht keine Auslagen, um ihre schönen Blätter auf untadelhaft weisse Cartons zu befestigen.

Dem Privatsammler können wir freilich eine Farbe nicht vorschreiben; wenn er an gefärbten Cartons seine Freude hat, so mag er mit seinem Eigenthum schalten, wie er will. Wenn wir aber der weissen Farbe den Vorzug geben, so steht uns jahrelange Erfahrung zur Seite.

Was öffentliche Cabinete anbelangt, so wäre allerdings zu berücksichtigen, dass durch öfteren Gebrauch, bei wiederholtem Ansehen, das weisse Papier früher und leichter Schmutzflecke annimmt, als das farbige. Dennoch reden wir mit aller Entschiedenheit auch bei öffentlichen Sammlungen dem weissen Carton das Wort, da die Wahl des farbigen kein durchgreifendes Palliativmittel ist. Auch dieses wird abgegriffen, schmutzfleckig und ist bei Künstlern, deren Werke besonders oft zur Ansicht verlangt werden, nach 1—2 Jahren schon unbrauchbar. Auch stehen gute farbige Cartons höher im Preise, als weisse. Man sollte darum besonders bei kostbaren Blättern berühmter Meister nie zu farbigen Untersatzbogen greifen, welche selbst den kräftigsten und schönsten Abdruck in seiner Wirkung wenn nicht tödten, doch bedeutend schwächen.

Für das profanum vulgus, das ohne alles Kunstverständniss die Museen aus Langeweile oder aus Mode durchrennt, einer Befriedigung eitler Neugier nachstrebt, das Kupferstiche sehen will, ohne eine Idee vom Kupferstich zu haben, welches Kupferstiche von Raphael, von Rubens oder Tizian sehen will, dem Copien denselben Dienst wie Originale erweisen, für solche Besucher der Kupferstichcabinete pflegen diese mehrere Portefeuille bereit zu haben, die den Ansprüchen genannter Kunstfreunde (?), besonders wenn sie nur höchstens zehn Minuten zum Studium im Kupferstichcabinet übrig haben, vollauf genügen. Die Blätter, die zu diesem Dienste commandirt sind, mögen auf farbigen Cartons, womöglich von Bretterstärke aufliegen. Aber die Kost des feinen Kenners, des echten Kunstfreundes, des verständnissvollen Forschers soll ihm auch in entsprechender Form, eine Perle auf reiner Schale, wie es Künstler und Kunstfreund verdienen, gereicht werden.

Wir haben noch ein Wort über die Art der Befesti-

gung des Kunstblattes auf dem Carton zu sagen. Dieses Befestigen oder Aufziehen kann auf verschiedene Arten bewerkstelligt werden.

a. Man klebt das Blatt ganz auf dem Untersatzbogen auf, indem man es auf seiner Kehrseite mit Leim oder Kleister bestreicht und dann mit der ganzen Rückenfläche auf den Carton festklebt. Damit keine Falten entstehen, muss dabei die Buchbinderfalze oder ein ähnliches Instrument das Blatt glätten. So war es in alter Zeit oft gemacht worden. Für die Blätter selbst und ihre Schönheit ist eine solche Behandlung derselben keineswegs günstig, im Gegentheil! Durch das Glätten leidet das Blatt selbst; durch die ungleiche Natur des Papiers, wie sie das Kunstblatt und der Carton hat, sowie wenn das Blatt einem Wechsel der Temperatur ausgesetzt ist, wirft es sich leicht.

b. Man befestigt das Blatt nur auf allen vier Kanten, so dass die Mitte der Kehrseite des Blattes frei auf dem Carton aufliegt. Auch hier ist, besonders beim Wechsel der Temperatur, ein Werfen unausbleiblich, oder es entstehen Falten, und da auf diesen die Reibung stärker ist, nimmt der Druck, insofern er die Falte bedeckt, Schaden.

c. Man befestigt nur die vier Ecken des Blattes auf dem Carton. Dieselben Uebelstände, wie im vorigen Falle, treten auch hier ein, indem an den Ecken Falten und in Folge derselben Abreibungen an diesen Stellen entstehen, weil sich hier der Druck potenzirt. Bei grosser Verschiedenheit der Natur, den das Papier des Kunstblattes und des Cartons besitzt, kann noch Schlimmeres eintreten. Dehnt sich nämlich der Carton so stark, dass das Papier des Kunstblattes nicht nachgeben kann, so reissen zuweilen die Ecken des Blattes.

Nachdem also die angegebenen Methoden des Befestigens ihre Uebelstände haben, und wir sie darum weder

dem Privatsammler noch einer öffentlichen Sammlung anempfehlen können, so wollen wir eine vierte Art erwähnen und ihren Vorzug vor den beschriebenen hervorheben.

d. Man befestigt das Blatt nur an einer Kante. Mit dieser einfachen Methode ist allen sonst vorkommenden Uebelständen vorgebeugt. Das Blatt ist auf dem Carton befestigt und liegt doch frei auf demselben, es kann sich bei jedem Wechsel der Temperatur, bei jeder Veränderung des Cartons nach Belieben dehnen oder zusammenziehen, es ist also keine Bildung von Falten und kein stärkeres Abreiben der gefalteten Stellen möglich. Was aber bei dieser Manipulation besonders zu betonen ist und dem Sammler wie Kunstforscher zu statten kommt, ist, dass man das Blatt wenden, über das Papier und die Papierzeichen sich unterrichten und vermittelst des Durchsehens sich überzeugen kann, ob das Blatt untadelhaft erhalten oder bereits restaurirt ist.

Schuchardt hat in einem Artikel über Erhaltung von Kupferstichen (Naumann's Arch. II. 174) es betonen zu müssen geglaubt, dass „der Vortheil, Kupferstiche von beiden Seiten untersuchen zu können, nur zu Gunsten der Kunsthändler stichhaltig wäre, weil sich der Preis des Blattes nach diesen Zuständen richtet.“ Nach oben erwähnten Verhältnissen erweist sich diese Anschauung als eine irrige. Uebrigens zahlen ja Sammler und Cabinete die Preise und diese wollen sich gleichfalls überzeugen, ob das Blatt die gewünschten und gerühmten Eigenschaften auch wirklich besitze. Schliesslich haben Forscher auch ein Wort mitzureden. Hausmann beklagt sich von seinem Standpunkte in seinem Werke über Dürer ausdrücklich über Sammlungen, in denen die Blätter auf allen Seiten befestigt waren. Da er vollständig unserer Ueberzeugung das Wort leiht, so mag die betreffende Stelle hier ganz mitgetheilt werden.

Sie lautet: „Leider hat bei einem grossen Theil der öffentlichen Sammlungen das Einkleben der Blätter in Bücher oder das sorgfältige Befestigen derselben auf den Untersatzbogen an allen vier Ecken, meine Bemühungen, die Wasserzeichen zu erkennen, sehr erschwert, häufig ganz unmöglich gemacht."

Die von uns befürwortete Befestigung der Blätter an einer Kante derselben kann auf eine zweifache Art in's Werk gesetzt werden, indem man entweder die ganze Kante befestigt, oder das Blatt mit einer oder mehreren Charnieren mit dem Carton vereinigt. Das Befestigen der ganzen Kante mit Kleister oder Leim ist nicht zu empfehlen, da man das Blatt, besonders wenn es kleine Dimensionen hat, nicht ohne Gefahr für dasselbe wenden kann, so wie es auch dem etwaigen nothwendigen Abnehmen vom Carton sehr hinderlich ist. Dagegen entsprechen Charniere vollkommen dem Zwecke einer ordentlichen und praktischen Befestigung der Blätter, sie sind auch leicht zu entfernen und Spuren derselben, die etwa auf dem Blatte zurückbleiben, sind mit einer leichten Befeuchtung ohne Schwierigkeit und Gefahr für das Blatt zu tilgen. Man wählt zu den Charnieren dünnes, festes Papier oder Stoff (weissen Taffet); letzterer ist wegen seiner Haltbarkeit vorzuziehen. Das Papier oder der Stoff wird auf einer Seite wie Briefmarken, mit Klebestoff versehen, und dann in entsprechenden Grössen zerschnitten. Die Behandlung der Charniere ist dann beim Befestigen dieselbe, wie das Aufkleben von Briefmarken. Bei längerer Arbeit gebraucht man einen feuchten Schwamm zum Nassmachen der Klebeseite. Was Schuchardt befürchtet, dass durch die Dicke dieser Charniere die Blätter leiden, tritt bei sorgfältigem Vorgehen nicht ein. Natürlich darf man keine dicken Stoffe zu Charnieren wählen. Wir haben

Tausende von Blättern, die auf diese Art befestigt sind, viele darunter auf chinesisches, dünnes Papier gedruckt, in der Hand gehabt und sorgfältig untersucht, aber kein Verreiben derselben bemerkt. Wenn Schuchardt meint, dass bei grossen Blättern, wenn sie auf diese Art befestigt sind und in die Höhe gehalten werden, durch die Schwere des Papiers das Abreissen derselben leicht eintrete, so erwidern wir darauf, dass es nur geschehen könnte, wenn ungeschickte Hände den Carton so halten, dass das Blatt auf demselben überschlägt. Ein solches Anfassen ist aber nicht nothwendig. Wenn der Carton nicht senkrecht steht, sondern — und sei es unter dem spitzigsten Winkel — ein wenig geneigt, so hält neben der Charniere schon das Gesetz der Adhäsion das Kunstblatt auf demselben fest.

Es ist nicht nothwendig, eine Charniere von der Länge der ganzen Kante des Blattes zu verwenden; mit einer einzigen Charniere befestigt man nur ganz kleine Blätter. Bei grösseren wählt man zwei (von etwa 20 Mm. Länge), bei noch grösseren drei, vier Charnieren (von etwa 30 bis 40 Mm. Länge).

Es ist anzurathen, die Befestigung des Blattes stets auf einer Seite des Cartons (im Hochformat liegend) und zwar links anzubringen, abgesehen davon, ob das Blatt im Hoch- oder Querformat ist. Man ist gewöhnt, wenn man die Kehrseite eines Blattes untersuchen will, stets mit der rechten Hand die rechte untere Ecke desselben anzufassen. Wäre das Blatt aber rechts befestigt, so könnte durch ein unvorsichtiges Anfassen und Wendenwollen das Blatt sehr leicht angerissen werden.

Privatsammler, welche das Werk eines Meisters in einem Portefeuille in einer bestimmten Ordnung (z. B. nach den Nummern, wie sie eine Monographie für diesen Meister angiebt) bewahren und diese Ordnung auch durch ein Durch-

sehen des Werkes nicht gestört sehen wollen, legen, wenn die Blätter in angegebener Form auf ihren Cartons befestigt sind, einfach den ganzen Inhalt eines Portefeuilles um. Vom Rücken gedacht, liegt nun die Befestigung rechts. Wenn man nun den Carton auch rechts hebt, so geht das Blatt mit, ohne umzuschlagen, und die primitive Nacheinanderfolge der Blätter bleibt gewahrt.

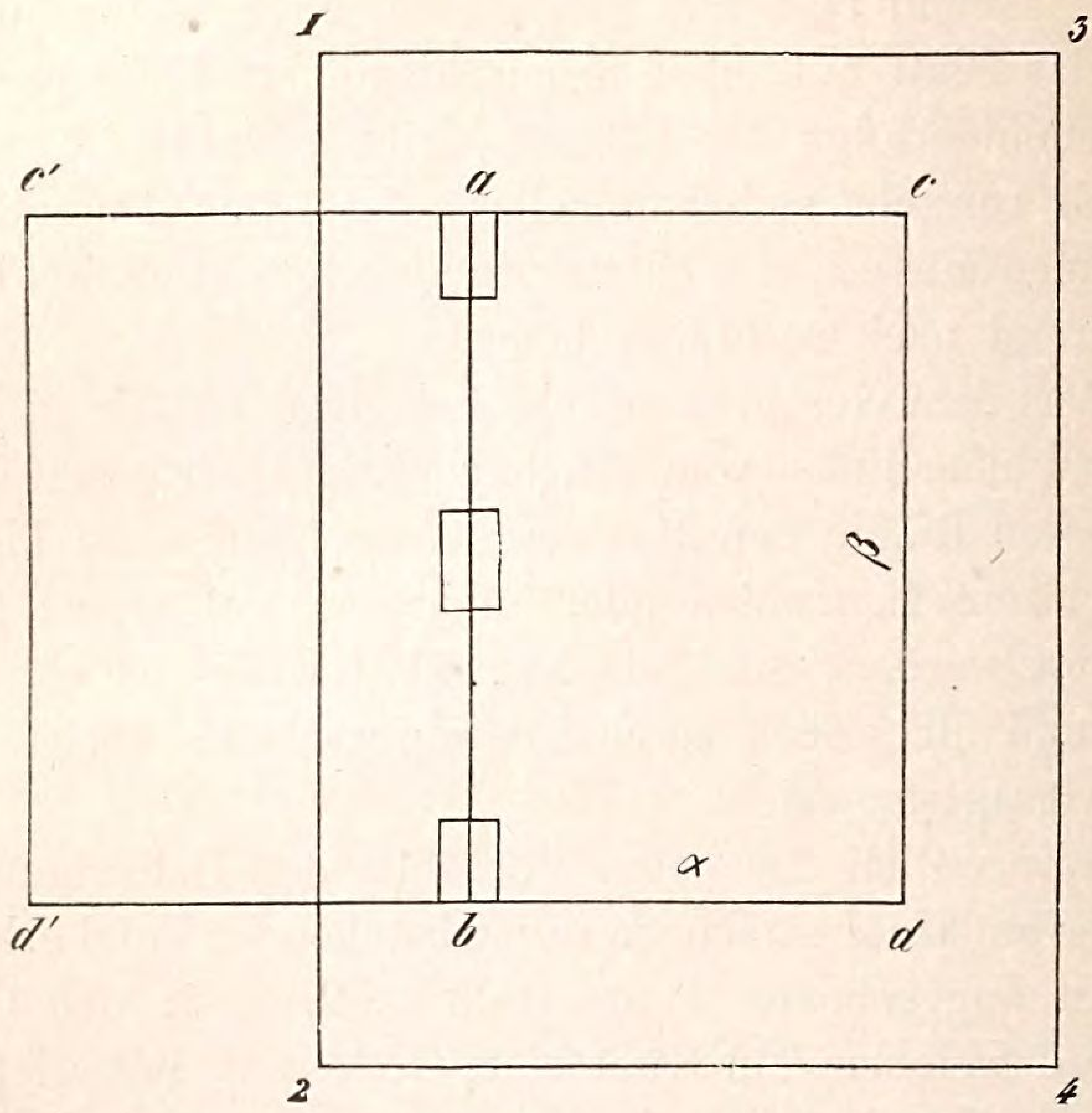
Es versteht sich von selbst, dass sich Sammler angewöhnen müssen, die Blätter in Querformat stets mit dem Unterrand nach rechts zu legen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass Blätter in Hochformat immer links (vom Beschauer), im Querformat immer am oberen Rande befestigt erscheinen. Nur wenn kleinere Querblätter zu zweien oder mehreren auf einem Bogen befestigt werden, sind sie wie Blätter des Hochformats links und nicht oben zu charnieren, was sich übrigens aus dem Gesagten ergiebt.

Wir wollen das ganze Vorgehen der Befestigung der Blätter auf Untersatzbogen in nachstehender Tafel erklären.

In angegebener Figur stellt 1, 2, 3, 4, den Carton vor, auf welchem ein Kunstblatt *a*, *b*, *c*, *d*, befestigt werden soll. Ist das Blatt in Hochformat, so ist sein Unterrand bei α; ist es in Querformat, so muss dieser bei β zu liegen kommen. Die Befestigung wird bei beiden Arten stets links bei *a*, *b*, zu geschehen haben. Man sucht das Blatt in die Mitte des Cartons zu bringen und bezeichnet sich mit Blei die Punkte *a* und *b*; legt dann das Blatt nach links um, so dass *a*, *b* neben der alten Lage bleiben, *c*, *d*, aber nach *c'* *d'* kommen. Nun befeuchtet man die vorbereiteten Charniere und legt sie (besser in die Höhe als in die Breite) bei *a* und *b* mit der befeuchteten Seite so auf, dass die eine Hälfte sich am Carton, die andere auf dem Blatte festsetzt. Bei grösseren Blättern kann

man auch noch in der Mitte eine oder mehrere Charniere anbringen. Darauf legt man das Blatt wieder in die frühere Lage *a, b, c, d,* und die Manipulation ist fertig. Bei einiger Uebung geht die Arbeit sehr rasch von statten.



3. Vom Aufbewahren der Kunstblätter in Portefeuilles.

Nicht immer und nicht überall werden Portefeuilles als die geeignetsten Aufbewahrungsmittel für Kunstblätter angesehen und verwendet. In früherer Zeit liess sich der angehende Sammler vom Buchbinder ein Buch mit leerem, festem Papier binden. Dieses Papier nahm die Stelle unserer heutigen Cartons ein, und auf dieses wurden die Blätter aufgeklebt, gewöhnlich ohne alle Rücksicht auf die Künstler, wie auf die Schule, ganz in der Ordnung, wie der Sammler die Blätter erworben und dann seiner

Sammlung einverleibt hatte. Solche Klebebände kommen noch zuweilen vor. Ja es giebt auch öffentliche Cabinete, welche, freilich den Anforderungen unserer Zeit angemessen, ihre Sammlungen nach Schulen und Meistern geordnet in Bücherform aufbewahren. Diese Aufbewahrungsart hat aber den Nachtheil, dass man für später zu erwerbende Blätter keinen Raum hat, wenigstens nicht an der Stelle, wohin sie nach der Regel einer streng durchgeführten Anordnung gehören, es sei denn, dass man für alle noch der Sammlung fehlenden Blätter einen leeren Platz vorbehielte. Ein grösserer Nachtheil, und zwar für die Blätter selbst, entsteht durch den Gebrauch und das Ansehen der Sammlung, indem man gezwungen ist, jedes Blatt umzuwenden. Ist dieses nur auf einer Seite auf dem Papier des Buches befestigt, so ist eine Reibung desselben am vorangehenden Carton unvermeidlich; ist es an allen Ecken fest gemacht, so treten die oben erwähnten Uebelstände ein. In öffentlichen Cabineten tritt oft der Fall ein, dass man irgend ein einzelnes Blatt eines Meisters zu irgend einem Behufe, z. B. zum Studium oder zum Copiren, braucht. Dieses einen Blattes wegen muss der ganze Band mitwandern, was nebenbei noch manche Unbequemlichkeit mit sich führt. Auch ist es genugsam durch die Erfahrung bestätigt, dass Blätter in einem Buche weit mehr durch Reibung und den Druck zu leiden haben, als wenn sie auf losen Cartons übereinander liegen. Der grössten Reibung sind aber die Blätter in Büchern dann ausgesetzt, wenn diese in Fächern nicht wagrecht liegen, sondern wie Bücher in einer Bibliothek aufrecht stehen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass wir die Bücherform als ein geeignetes Aufbewahrungsmittel für Kunstblätter nicht anempfehlen können. In unserem Auge haben Portefeuilles allein die Eigenschaften, die wir hier zur Scho-

nung der Blätter als nothwendig existirend voraussetzen müssen. Freilich ist es auch nur eine Art von Portefeuilles, die wir als die beste und tauglichste hervorheben, es sind die Kasten-Portefeuilles. Gewöhnliche Portefeuilles, deren Rücken biegsam (aus Leder oder Leinwand) sind, erlauben den Deckeln, die Cartons und die Blätter zu drücken, ein Uebelstand, den der Kunstsammler stets zu vermeiden suchen muss. In den Kasten-Portefeuilles liegen die Cartons mit ihren Blättern ganz frei, ohne Berührung mit dem oberen Deckel, ohne Druck von aussen. Mehrere solcher Portefeuilles können übereinander liegen, die Blätter in ihnen fühlen die Last nicht, die sich in gewöhnlichen Portefeuilles mit biegsamem Rücken bei einer solchen Uebereinanderstellung bedeutend vermehren würde.

Neben der Schonung der Blätter hat eine solche Aufbewahrungsform das Gute, dass man zu jeder Zeit neu erworbene Blätter in die Ordnung, die der Meister erheischt, dazwischenlegen und dann auch nach Bedarf einzelne Cartons zum Specialgebrauch herausnehmen kann.

Wir brauchen hier wohl nicht besonders zu betonen, dass wir nur eine wagerechte Lage der Portefeuilles für die geeignetste halten. Besonders, wenn in einem Portefeuille noch Platz geblieben ist für künftige Erwerbungen, würden die Blätter bei einer senkrechten Stellung des Portefeuille viel zu leiden haben, sich wechselseitig reiben und von den Cartons abreissen.

Ist die Sammlung in den Portefeuilles wohlgeborgen, so muss dann für diese ein geeigneter Ort zum Aufbewahren derselben bestimmt werden. Fast mehr noch wie Gemälde verlangen Kunstblätter ein Lokal mit stets gleichmässiger Temperatur, da ein starker Wechsel derselben auf die Natur des Papiers nachtheilig wirkt. Besonders Feuchtigkeit der Wände ist einer Kupferstichsammlung

äusserst schädlich. Ebenso ist diese vor Staub zu bewahren. Die Kasten-Portefeuilles halten zwar schon erfolgreich den Staub ab, doch kann man gegen diesen schädlichen Eindringling, dem die feinste Ritze Raum genug zu seinen Attentaten bieten, nie genug Vorsicht gebrauchen. Deshalb werden die Portefeuilles noch in eigens dazu hergerichteten verschliessbaren Kästen mit Fächern verwahrt und zwar liegen die Portefeuilles einzeln in den für sie bestimmten Fächern, damit jedes Portefeuille ohne Berührung eines anderen, herausgenommen werden kann.

4. Von der Anordnung der Sammlung.

Jede, auch die kleinste Sammlung, muss, wenn sie einem praktischen Gebrauche leicht zugänglich sein soll, in einer gewissen Ordnung sich befinden. Diese Ordnung ist die Seele der Sammlung, ohne sie blieb sie unbenutzbar. Es ist traurig um eine Sammlung bestellt, deren Besitzer alle seine Portefeuilles durchsuchen muss, um ein gewünschtes Blatt zu finden.

Je nach dem besonderen Hauptzwecke, den eine Sammlung für ihren Besitzer erfüllen soll, kann auch die Anordnung derselben verschieden sein. Ein Theil der Sammler legt eine Sammlung zu dem Zwecke an, um die Entwicklung und die Geschichte des Kunstdruckes in allen Jahrhunderten und Schulen an den Werken der Kupferstecher zu studiren. Ein solcher Sammler wird natürlich den Nachdruck auf den Stecher legen, ohne sich in erster Linie um den Maler oder Erfinder der Composition zu kümmern, nach welchem der Stich ausgeführt wurde; er wird darum in seiner Sammlung die Werke eines jeden Kupferstechers beisammen halten. Einem zweiten Sammler fällt es ein, aus und nach den Kupferstichen die Com-

positionen der Maler zu studiren; für einen solchen ist der Stecher Nebenperson, die Composition die Hauptsache, ihr Erfinder die Hauptperson. Er vereint also in einem oder mehreren Portefeuilles die Blätter, welche nach Raphael, oder nach Rubens, Rembrandt u. s. f. gestochen sind. Endlich giebt es auch Sammler, denen weder am Maler, noch am Stecher etwas liegt und die nur den Gegenstand in's Auge fassen und diesen zur Grundlage der Anordnung ihrer Sammlung machen. Hierher gehören Besitzer von culturhistorischen und Portrait-Sammlungen.

Hat der Sammler sich entschieden, ob er seine Sammlung nach dem Stecher oder Maler, oder nach dem dargestellten Objekte einordnen will, so muss er sich ferner noch zu einer inneren Ordnung entschliessen und bestimmen, wie die Künstler oder Kunstobjekte einander zu folgen haben. Diese Anordnung kann auf zweifache Weise in's Werk gesetzt werden, indem man entweder die chronologische oder die alphabetische Nacheinanderfolge bevorzugt. Ist eine nach Künstlern (Stechern oder Malern) eingereihte Sammlung auf dem Principe der Chronologie geordnet, so hat sie für den Studirenden den Vortheil, dass er, von Mappe zu Mappe übergehend, die Entwicklung der Kunst, ihren Höhe- oder Fallpunkt in verschiedenen Zeitepochen vor den Augen sich abwickeln sieht, während bei einer alphabetischen Anordnung der Genuss an einem klassischen Künstler durch den gleich folgenden mittelmässigen getrübt wird. Dagegen erleichtert die alphabetische Reihenfolge das schnellere Aufsuchen eines gewünschten Meisters, während man bei der chronologischen eine genaue Kenntniss über die Zeit, wann ein gesuchter Künstler gelebt hat, haben muss. Bei Portrait-Sammlungen ist die alphabetische Ordnung die einzig praktische.

Auch nach Schulen kann eine Sammlung geordnet

werden. Ist die Sammlung reich, so bleibt innerhalb dieses Rahmens, den die Schule um ihre Meister legt, dasselbe oben erwähnte Bedürfniss, die einer Schule angehörigen Meister chronologisch oder alphabetisch zu legen.

Wir haben absichtlich dem Privatsammler gegenüber allen angeführten Arten der Anordnung gleiches Recht widerfahren lassen und keiner den Vorzug streitig gemacht, da jedem Zwecke auch ein entsprechendes Mittel zur Erreichung desselben zugestanden werden muss.

Anders gestaltet sich die Sache bei einem öffentlichen Kupferstichcabinet, welches, wie schon der Name sagt, in erster Linie die Geschichte und Entwicklung des Kunstdruckes zur Anschauung bringen soll. Wir sagen mit Vorbedacht: in erster Linie, und werden diesen Beisatz später zu erklären Gelegenheit haben.

Wenn man von der am Anfang dieses Werkes begründeten Wahrheit ausgeht, dass der Kupferstecher ein wirklich selbständiger Künstler ist, dass die Werke seiner Hand wirkliche Kunstwerke sind, dann muss man auch notgedrungen zugeben, dass der Kunstdruck als solcher Selbstzweck und keineswegs nur ein dienendes Mittel für andere Kunst- und Wissenszweige sei. Aus dem Gesagten wird kein Vernünftiger schliessen können, dass man hier eine Wechselbeziehung zwischen Kunstdruck und anderen Kunstformen und Wissenschaften leugne. Jeder weiss vielmehr und es kostet uns keine Ueberwindung, zuzugestehen, dass der Kunstdruck die Kunst im Allgemeinen und viele Zweige der Wissenschaft unterstütze und fördere, wie er auch selbst von diesen unterstützt und gefördert wird. Wer kennt nicht die schwesterliche Eintracht, die Forscher des Kunstdruckes wie der Malerei vereint, wem sind nicht die Dienste bekannt, die der Kunstdruck der Alterthumskunde, Ethnographie, Costum-

kunde u. s. w. geleistet hat und noch immer leistet. Aber einer öffentlichen Kupferstichsammlung den alleinigen Zweck wie ein karges Almosen hinwerfen zu wollen, dass sie als Magd anderen Kunst- und Wissenszweigen dienen müsse, hiesse die Natur und den Charakter des Kunstdruckes verkennen und seine Ehre erniedrigen.

Hat aber ein öffentliches Kupferstichcabinet den Beruf, Werke des Kunstdruckes — echte, wahre Kunstwerke — zu bewahren und aus ihnen eine pragmatische Geschichte dieser Kunst darzustellen, dann wird in einem solchen Cabinet der Kupferstecher derjenige sein, nach dem in erster Linie gefragt wird; wie der Maler in der Gemäldegalerie zu suchen und zu studiren ist, so hier der Kupferstecher; hier ist sein Heim.

Es ist darum nur das Ergebniss der unerbittlichen Logik, wenn von einer öffentlichen Kupferstichsammlung verlangt wird, dass sie ihre Schätze nach den Meistern, aus dessen Hand der Kunstdruck hervorgegangen ist, also nach den Formschneidern und Kupferstechern, ordne.

Bei reichen Cabineten wird man natürlich auch die Unterabtheilung nach Schulen adoptiren. Es bleibt nur noch die Frage zu beantworten, ob die einzelnen Künstler innerhalb der Schulen chronologisch oder alphabetisch einander folgen sollen. Die erste Form wäre die wissenschaftlich gerechtfertigte, nur müssten beim Aufsuchen die Cataloge immer zu Rathe gezogen werden. Für ein reiches Cabinet, das von Kunstfreunden und Studirenden fleissig besucht wird, empfiehlt sich darum, des schnellen Aufsuchens wegen, die alphabetische Anordnung.

Man sollte es kaum für möglich halten, dass bei der Klarheit der Sache es in unserer Zeit noch nothwendig wäre, energisch die Ehre des Kunstdruckes wahren zu müssen. Was soll nun aber von Seiten eines Kupferstich-

cabinets geschehen, wenn irgend Jemand dasselbe besucht und sehen will, was es an Stichen nach einem berühmten Maler, z. B. Raphael oder Rubens, besitze? Ihm zuliebe müssten alle Blätter der Sammlung aus ihren Portefeuilles treten und sich in Reih und Glied zum betreffenden Maler stellen. Da kommt aber schon ein zweiter, der von derselben Sammlung verlangt, dass sie alle vorräthigen Portraits aus den Werken der Künstler herauswerfe und ihm zuliebe in alphabetischer Ordnung aufstelle. Da kommt ein dritter und will nichts Geringeres, als eine Zusammenstellung von Blättern, welche Feierlichkeiten, oder Städtebelagerungen, oder berühmte Mordthaten und dergleichen darstellen. Müsste da die Sammlung nicht täglich auf die verschiedenste Weise durcheinander geworfen werden, um jedem Privatbedürfniss zu Diensten zu stehen? Wir setzen einen anderen Fall entgegen. Es sei also eine Sammlung nicht nach den Stechern, sondern nach Malern geordnet. Nun käme ein Kunstforscher, der Studien über den Kunstdruck und die Kupferstecher machen will. Er kann zu diesem Zwecke doch nicht anderswohin als in ein Kupferstichcabinet gehen. Er kommt also und verlangt das Werk eines Kupferstechers, z. B. Wille, oder Desnoyers. Man kann es ihm nur mit vieler Mühe und grossem Zeitverlust geben, denn es ist in zwanzig bis dreissig verschiedenen Mappen der Maler, an verschiedenen Orten der Sammlung zerstreut. Natürlich muss er diese Maler nennen. Wie denn, wenn er hier erst erforschen will, nach welchen Meistern der betreffende Künstler gearbeitet hat?

Wollten wir auch zugeben, dass der Erste, der nach Malern sucht, und der Zweite, der ein Portrait haben will, und der Dritte, der einen cultur-historischen Gegenstand wünscht, mit dem Forscher und Freund des Kunstdruckes in den Räumen eines öffentlichen Cabinets ein gleiches

Recht für ihre verschiedenen Forderungen haben, so wird man doch, da eben allen zugleich nicht gedient werden kann, dem Letzten sein Vorrecht nicht bestreiten können.

Und doch lässt sich bei einem wohlgeordneten öffentlichen Kupferstichcabinet allen diesen secundären Forderungen genügen, ohne dem Hauptzwecke einer solchen Sammlung zu nahe zu treten. Und zwar auf eine zweifache Art. Wir haben die besondere Berücksichtigung des Stechers in erster Linie bei der Anordnung einer öffentlichen Sammlung betont. Dabei dachten wir schon an andere Nebenlinien, die einträchtig neben der Hauptsache einhergehen können. Bei reichen Sammlungen sind, besonders wenn ganze Sammlungen erworben wurden, Doubletten unvermeidlich. So ist man in den Stand gesetzt, neben Werken von Kupferstechern auch Werke nach Malern aufzustellen, indem man die schwächere Doublette oder ein Blatt, bei dem der Maler, aber nicht der Stecher bekannt ist, zum Maler legt. Auf gleiche Weise verfährt man mit Doubletten von Bildnissen, Goldschmiedarbeiten, Costumen u. s. w. und erhält auf diese Art im Laufe der Zeit ganz respectable Nebensammlungen. Da aber noch Vieles nur in einem Exemplar in der Hauptsammlung enthalten ist, so besitzt man, um das Gewünschte leicht und immer finden zu können, noch ein treffliches Mittel und das sind die Cataloge der Sammlung.

5. Von der Catalogisirung der Sammlung.

Wie die Anordnung, ist auch die Catalogisirung der Sammlung von grosser Wichtigkeit, beide arbeiten sich wechselseitig in die Hände, um die Nutzniessung der Sammlung zu ermöglichen und zu erleichtern.

Wie die regelrechte Anordnung einer Sammlung in

einer gewissen Hinsicht einen lebendigen Catalog darstellt, so bietet wieder der Catalog derselben die Hilfsmittel dar, alle Arten der Anordnung in Kraft zu setzen.

Wir wollen hier keineswegs nur von öffentlichen Sammlungen sprechen; für diese ist ein Catalog unentbehrlich, für den Privatsammler hingegen nützlich. Wenn Letzterer bereits eine reiche Sammlung besitzt, so ist es unmöglich, jedes Blatt derselben und dessen Zustand im Gedächtniss zu behalten. Ergiebt sich eine Gelegenheit zur Vermehrung der Sammlung, so thut ein Catalog gute Dienste. Wie sich ein Privatsammler seinen Catalog anlegen will, hängt von seiner Anschauung ab. Vielleicht findet er in dem Schema, das wir für Cataloge von öffentlichen Sammlungen aufstellen werden, einige brauchbare Winke auch für sich.

Bei einer öffentlichen Sammlung ist nicht nur überhaupt ein Catalog nothwendig, dieser muss auch nach allen Regeln der Kunstwissenschaft, die in unserer Zeit so riesige Fortschritte macht, angelegt und ausgeführt sein. Sonst begnügte man sich mit sehr oberflächlichen Verzeichnissen, die uns heutzutage ein Lächeln abzwingen. Wozu sollte z. B. heute ein Catalog nützen, in welchem man etwa beim Meister Dürer die summarische Bemerkung fände: 100 Kupferstiche und 145 Holzschnitte, oder bei Ostade: 45 Blätter diversen Inhalts. Und doch sind uns solche Verzeichnisse vorgekommen.

An einen zeitgemässen, allen Anforderungen entsprechenden Catalog einer öffentlichen Sammlung stellen wir folgende Bedingungen, deren exacte Erledigung er enthalten muss:

1. Der Catalog muss alle im Cabinet vertretenen Meister, Stecher wie Maler, nachweisen.
2. Er muss alle vorhandenen Blätter und zwar wo der Erfinder der Composition eine vom Stecher verschie-

dene Person ist, zweimal, einmal in der Rubrik des Stechers und dann in jener des Malers inhaltlich anführen.

3. Er muss die Abdrucksgattung oder Specialität eines jeden vorhandenen Blattes klar darstellen.
4. Er muss die Kunstliteratur, insofern sie sich mit dem betreffenden Künstler beschäftigt hat, citiren und die Nummerirung der Blätter aus ihr adoptiren.
5. Er muss die Erhaltung des Blattes notiren.
6. Endlich muss er den Ort (Kasten und Portefeuille) angeben, wo jedes Blatt liegt.

Allen diesen Forderungen kann auf dem Bogen, der einen bestimmten Künstler aufnehmen soll, Genüge gethan werden. Für ein Eintragen dieser Notizen in ein gebundenes Buch stimmen wir nicht; denn da zum schnellen Gebrauch eines solchen Cataloges die Künstler in alphabetischer Ordnung zu liegen haben, so sind, um später einzureihende Künstler an gehöriger Stelle unterbringen zu können, einzelne Blätter vorzuziehen. Bei einem solchen Catalog gehen also Kupferstecher und Maler durcheinander im Alphabet. Nehme ich das Blatt, darauf alle vorhandenen Blätter eines Stechers verzeichnet sind, so sehe ich hier auch sogleich, nach wem er gestochen hat, und nehme ich ein Blatt, worauf ein Maler verzeichnet ist, so sehe ich gleichfalls im Augenblick, welche Blätter nach ihm sich in der Sammlung befinden und von wem sie gestochen sind.

Dieser Zettel-Catalog, der zugleich der Haupt-Catalog der Sammlung ist, muss vor dem Durcheinandergeworfenwerden streng gewahrt sein, damit die alphabetische Ordnung nicht gestört werde. Am besten ist er in entsprechenden Kästchen aufbewahrt.

Neben diesem Hauptcatalog muss sich eine öffentliche Sammlung noch einen kleinen Catalog anlegen, der den

Nachweis über alle in der Sammlung vorhandenen Portraits giebt. Auch dieser Portraitcatalog wird alphabetisch nach dem Namen der dargestellten Person geordnet. Eine Angabe des Ortes, wo das gewünschte Portrait zu suchen sei, ist selbstverständlich.

Sollen Cataloge den höchsten Grad der Vollendung haben, so müsste auch auf den dargestellten Gegenstand Rücksicht genommen und dieser zum Eintheilungsgrund gemacht werden. Auf diese Weise erhielte man einen Sach-Catalog, dessen Nützlichkeit nicht erst zu beweisen wäre.

Für einen solchen Sachcatalog würden wir allenfalls folgende Art der Anlage empfehlen:

1. Altes Testament. Nach Namen der handelnden Hauptpersonen alphabetisch geordnet.
2. Neues Testament. Hier wäre die chronologische Ordnung anzurathen etwa: Jugend Jesu, Lehrweise, Wunder, andere Begebenheiten aus seinem Leben, Leidensgeschichte u. s. f.
3. Geschichte der Heiligen; alphabetisch.
4. Mythologie; ebenso.
5. Alte Geschichte; ebenso, nach den Hauptpersonen.
6. Neue Geschichte; ebenso.
7. Trachten, Gebräuche, Feierlichkeiten, nach Jahrhunderten und Ländern.
8. Genrescenen. Die Unterabtheilung ist schwer, entweder nach Ländern oder nach Ständen.
9. Satyre, Witz, Caricatur.
10. Verschiedene Stände, wie Jäger, Fischer, Krieger etc.
11. Thierstücke: a) wilde, b) zahme Thiere.
12. Ansichten (Veduten) von Städten und Gegenden. Alphabetisch.
13. Ideale Landschaften.
14. Stillleben.

Zur besseren Orientirung wollen wir hier durch ein Beispiel in zwei Tafeln zeigen, wie wir uns die äussere Form und Ausstattung des Hauptcatalogs und des Portrait-Verzeichnisses denken. Wir nehmen für den Hauptcatalog Blätter in der Grösse eines Quartbogens, für den Portraitcatalog genügt ein Octav-Format. Unsere Tafeln erscheinen hier natürlich in verjüngtem Maassstabe und können nach der Grösse des Zettelcatalogs ausgedehnt werden. Man denke sich beide Seiten des Catalogblattes auf die nachstehende Weise bis zum Unterrande mit Tabellen versehen. Wo ein Meister mehr gearbeitet hat, als die beiden Seiten fassen können, da nimmt man ein zweites, drittes Blatt, die man dann oben nummerirt. War ein Stecher auch Maler, wie z. B. H. Goltzius, so kommt er im Catalog getrennt zweimal vor, ebenso wenn er nicht allein gestochen oder radirt hat, sondern auch Holzschnitte von ihm existiren, wie z. B. Dürer.

Auf Seite 271 zeigen wir ein Blatt, welches die Werke eines Kupferstechers enthält. Oben steht sein Name nebst Angabe der Zeit, wann er gelebt hat. Ueber der Tabelle in der Mitte ist angegeben, dass der Künstler hier in der Eigenschaft als Stecher und nicht als Maler erscheint. Man bezeichnet dessen Thätigkeit noch näher, wenn man seine unten verzeichneten Werke als Grabstichelblätter, Radirungen, Schwarzkunst, Holzschnitte etc. anführt. Links ebenda ist die Angabe der einschlagenden Literatur, rechts erfahren wir, wo sein Werk im Cabinet steht, Schrank LVII, Portef. 13 (denn als Stecher ist sein Werk nicht zerstreut, sondern vereint).

In der Rubrik a wird die Nummerirung der Blätter des Meisters, wie sie die Literatur angiebt (hier R. Dumesnil), so weit ausgeschrieben, als der Künstler nach Angabe seines Biographen und des Fortsetzers desselben ge-

macht hat. Bei H. Goltzius z. B. ginge die Nummerirung bis B. 323, darauf käme W. 324—363.

In der Rubrik b wird in unserem Falle der Erfinder der Composition angegeben. Ist der Stecher auch selbst

A.

Anton Masson

1636—1700.

R. Dum. II. 98. Franz. Kupferstecher. LVII. 13

1.	P. Mignard	Eigenportrait des Künstlers	II	R	
2.	Ch. le Brun	Die eherne Schlange		afg	
3.	N. Mignard	H. Familie	I III	ss s	
4.	P. Mignard				
5.	Tizian	Die Jünger in Emaus (La Nappe)	II	R s	
6.	Rubens				
7.					
8.		Louis Abelly		ss	
a	b	c	d	e	f

der Erfinder, so kann diese Rubrik leer gelassen werden, wie oben bei Nr. 7 und 8.

Die Rubrik c soll die Beschreibung des Blattes, der Darstellung aufnehmen. Ist das Werk des Meisters, wie hier, beschrieben, so genügt eine kurze Angabe des Gegenstandes. Diese Beschreibung kommt mit der in der Literatur ihr zukommenden Nummer in eine Linie; von

welchen Nummern der Sammlung Blätter noch fehlen, da bleibt diese Rubrik leer, bis sie beim Erwerben des fehlenden Blattes ausgefüllt wird. So in unserer Tabelle fehlen Nr. 4, 6, 7. So gewinnt man einen Ueberblick des Vorhandenen und des noch Fehlenden. Bei der Beschreibung des Blattes kann auch dessen Format angegeben werden.

In der Rubrik d wird, wo es der Fall ist, der Abdruckszustand eingetragen.

In der Rubrik e kann man kurz die Erhaltung des Blattes angeben: ein R kann das Vorhandensein eines Randes, ein s oder ss schön oder sehr schön, ein afg so viel als aufgezogen bedeuten.

Die Rubrik f bleibt für etwaige Notizen reservirt.

Wenn wir nun ein Blatt für einen Maler ausfüllen wollen, so stellen wir seinen Namen obenan, wo hier der Stecher stand. Links kommt die Literatur, wenn eine vorhanden ist, in der Mitte notiren wir: als Maler (wenn er zugleich Stecher war).

Die Rubrik a bleibt leer, es sei denn, dass das ganze nach ihm gestochene Werk seinen Beschreiber gefunden hat, wie Berghem an Windter, Rubens an Schneevogt. In die Rubrik b kommt jetzt der Stecher des in der Rubrik c beschriebenen Blattes. Der Ort, wo sich das Blatt befindet, wird in der Rubrik f notirt.

Für den Portrait-Catalog empfehlen wir nachstehende Tabelle.

Oben steht also der Name des Dargestellten nebst Angabe der Zeit, wann er gelebt hat, und des Standes, dem er angehörte.

In der Rubrik a wird angegeben, ob das vorhandene Blatt den Dargestellten als Büste, im Brustbild, Hüftbild oder ganzer Figur oder zu Pferde vorstelle, was man kurz

mit B., Br., H., g. F., oder z. P. bezeichnen kann. In der Rubrik b das Format des Blattes. In der Rubrik c der oder die Künstler, und in der Rubrik d der Aufbewahrungsort des Blattes. Wo ein Portrait, z. B. Martin Luther, sich in einer Sammlung oft und von verschiedenen Meistern befindet, da wird demjenigen, der zu irgend einem Zwecke

B.

Kaiser Carl V.

Br.	4.	B. Beham sc. B. 60.	V. 8.
G. F.	Fol.	L. Cranach f. Holz B. 128.	IV. 3.
H.	4.	H. Baldung f. Holz (zweifelhaft).	IV. 7.
B.	8.	A. v. Worms f. Holz P. 82.	VII. 2.
B.	8.	E. Vico sc. B. 251. 255.	X. 6.
Br.	Fol.	P. Gunst sc. nach v. d. Werff.	XL. 3.
a	b	c	d

dasselbe wünscht, ein Portrait-Catalog in der angegebenen Form genügen und ihm die Wahl erleichtern.

Wir wollen nicht leugnen, dass sich vielleicht unsere Tabellen noch vollkommener herstellen lassen, überlassen eine solche Verbesserung und ihr Verdienst gerne Anderen und sind zufrieden, hier einen Schritt weiter in der rationellen Behandlung und Erhaltung der Werke des Kunstdruckes gethan zu haben.

Viertes Hauptstück.

Vom Zweck öffentlicher Sammlungen des Kunstdruckes und von den Mitteln, denselben zu realisiren.

Ueber der Hauptfaçade des (alten) k. Museums zu Berlin stehen die Worte: Fridericus Guilielmus III studio antiquitatis omnigenae et artium liberalium museum constituit, 1828. Mit dem Worte studio ist der grosse ideale Zweck des Gesammtmuseums und also auch des Kupferstichcabinets, das ja einen Bestandtheil desselben bildet, kurz und prägnant ausgesprochen. Dem Studium des Kunstdruckes in allen seinen Formen und geschichtlichen Phasen soll das Kupferstichcabinet in erster Linie dienen. Dass nebenbei auch noch Studien secundärer Natur neben dem Hauptstudium friedlich einhergehen können, haben wir zu wiederholten Malen bereits betont. Die Forscher nach Costumen, historischen Denkwürdigkeiten, Malern (selbstverständlich was nur die Composition betrifft) begegnen sich immerwährend in einem Kupferstichcabinet und pflegen nebeneinander ihre Studien. Wenn aber auch ein solches Kunstcabinet, seiner Natur entsprechend, Vielen seine helfende Hand entgegenhält, oben angegebener Hauptzweck darf doch nie ausser Acht gelassen werden, ja auf die Realisirung desselben ist die grösste Liebe und Fürsorge von Seiten seiner Vorstände zu verwenden.

Wir haben uns noch immer nicht deutlich genug über diesen Hauptzweck öffentlicher Sammlungen ausgesprochen. Wir werden besser zum Ziele kommen, wenn wir die Thätigkeit der Leiter einer Sammlung nach ihren beiden Richtungen scheiden, indem sie nach innen (auf die Sammlung selbst sich beziehend) oder nach aussen (auf Forscher

und Kunstfreunde einwirkend) ihren Einfluss bethätigen können.

Die innere Thätigkeit der Vorstände einer öffentlichen Sammlung ist bald vorgezeichnet, wenn auch nicht eben so bald realisirt, indem dazu nicht immer Fonds genug zur Disposition stehen, auch nicht immer, beim besten Können und Wollen, die Gelegenheit sich darbietet.

Sobald eine Sammlung für eine öffentliche erklärt worden ist, hat man zugleich ihr grosses Ziel damit ausgesprochen: sie muss den Willen und die Mittel zugleich besitzen, alle Lücken, sowohl bezüglich der Meister als ihrer Werke nach und nach auszufüllen. Der letzte, wenn auch bis jetzt von keiner Sammlung der Welt erreichte Zweck eines jeden öffentlichen Cabinets ist die Completirung aller Meister mit allen ihren Werken. Ist auch dieser letzte Zweck wohl nie erreichbar, so muss doch das Streben dahin gerichtet sein, d. h. man muss zuerst, und zwar vorzüglich nach Bereicherung der Werke der Hauptmeister streben, aber auch, wo sich eine günstige Gelegenheit darbietet, Meistern zweiten und dritten Ranges den Eintritt ihrer Werke in die Sammlung möglich machen. So selbstverständlich aber auch eine solche Forderung an die Vorstände von Kupferstichcabineten erscheint, die Erfüllung derselben muss denn doch ihre Schwierigkeiten haben. Es ist nichts Ungewöhnliches, dass in grossen Sammlungen einzelne Meister oder Schulen bevorzugt, andere, wie Stiefkinder behandelt werden. Der Director hat eben neben seinen Fachkenntnissen auch den Menschen mit seinen Privatliebhabereien in's Cabinet mitgeschleppt. O, es ist nicht so leicht, über ein Grosses unparteiisch und gerecht zu walten! Man wird es nie im Stande sein, wenn man in starker Einseitigkeit nur das verwöhnte Kind seiner Privatlaune pflegt und alles Andere missachtet. Wir haben die

Erfahrung gemacht, dass es nichts Mittelmässiges in einer reichen Sammlung geben könne, wonach nicht einmal gefragt oder geforscht worden wäre.

Die äussere Thätigkeit der Vorstände einer öffentlichen Sammlung ist in der oben angeführten Inschrift des Berliner Museums und zwar im Worte studio vorgezeichnet. Wenn irgend Jemand das Museum, — um bei unserem Gegenstande zu bleiben, das Kupferstichcabinet, zu dem Zwecke besucht, um darin seine Studien zu machen, so erscheint er hier im Charakter eines Schülers, eines Lernenden und insofern setzt er einen Lehrer, einen Führer voraus. Zwar giebt es auch Besucher solcher Anstalten, die schon als berühmte Kenner und erfahrene Forscher eintreten, aber auch diese sind insofern auf einen Führer angewiesen, wenn sie sich darüber instruiren wollen, ob das Cabinet nach einer gewissen Richtung hin ihnen Stoff bieten könne. Aber nicht alle Besucher (im edelsten Sinne des Wortes, ohne der zufälligen Museumschwärmer zu gedenken) sind so routinirt; manche haben das beste Streben, wissen aber nicht, wo die Sache anzugreifen. Hier tritt besonders die Pflicht der Vorstände ein, nach aussen zu wirken, das Studium zu erleichtern und zu fördern. Was soll denn aber der Vorstand in diesem Falle thun? — Da derselbe nur in und mit Hilfe der Sammlung das Studium derselben fördern kann, so stellen wir uns die Frage in folgender Form:

Wie kann eine öffentliche Sammlung auf Erweckung und Hebung der Kunstliebe und des Kunststudiums einwirken?

Auf Universitäten hat die allgemeine Kunstgeschichte zwar schon auf besonderen Lehrkanzeln ihre Vertretung, aber der Kunstdruck als solcher ist in den Hallen der Wissenschaft noch nicht hoffähig; man glaubte ihn in der

allgemeinen Kunstgeschichte als miteinbegriffen, aber die Kunsthistoriker, welche diese Lehrkanzeln einnehmen, sind so sehr mit den Werken der Maler in Anspruch genommen, dass ihnen für die Wissenschaft des Kunstdruckes keine Zeit übrig bleibt. Auch war man gewöhnt, den Kupferstich als eine Fibelbuchillustration für die Kunstjünger zu verwenden und setzt ihn seit der Zeit, wo die Photographie herrscht, ganz bei Seite.

So bleibt dem Kunstfreunde vom Fache nichts übrig als im Kupferstichcabinet seinen Drang nach Wissen zu stillen. Das Cabinet selbst muss ihm jedoch entgegenkommen.

Das Erste, was es dem Kunstfreunde zur Erleichterung im Studium bieten kann, ist:

a. Eine wissenschaftliche Ausstellung. Die reichen Schätze einer Sammlung können nicht, wie Gemälde, ausgestellt sein; sie sind in Mappen verwahrt, der Kunstfreund oder Forscher muss den Künstler nennen (also bereits kennen), dessen Werk er studiren will. Oft aber weiss er, besonders wenn er Anfänger ist, nicht, was er verlangen soll. Ihm fehlt ein Gesammtbild der Kunst, um in ihrem grossen Rahmen das Specielle suchen und studiren zu können. Zur Realisirung eines solchen Gesammtbildes, das der Kunstdruck in den verschiedenen Kunstschulen im Laufe der Jahrhunderte darbietet, eignen sich allgemeine, wissenschaftlich und systematisch angeordnete Ausstellungen am besten.

Dies haben viele öffentliche Cabinete sehr wohl eingesehen und man trifft in denselben unter Glas solche Ausstellungen angeordnet. Soll diese Ausstellung systematisch, also von Nutzen sein, so dürfen die Kunstblätter nicht pêle-mêle im Cabinet herumhängen, auch nicht den Zweck haben, nur mit den Hauptperlen der Sammlung

prahlen zu wollen. Um die Kunstliebe zu wecken und ihr zu fernerem Forschen und Studium eine Handhabe zu bieten, müssen zuerst die Kunstschulen abgesonderte Abtheilungen der Ausstellung bilden. Dadurch gewinnt der Kunstfreund, wenn er die Erzeugnisse der verschiedenen Schulen unter einander vergleicht, das charakteristische Merkmal einer jeden Schule; er kann dem Streben nachspüren, wie Künstler verschiedener Schulen das Eine Schönheitsideal in äussere Formen zu kleiden sich bemüht haben.

Innerhalb der Kunstschulen dürfen dann die Blätter keineswegs in alphabetischer Ordnung der Künstler einander folgen; dies würde abermals den Kunstjünger mehr verwirren als belehren. Hier ist einzig die chronologische Ordnung in ihrem Rechte. Auf diese Art allein gewinnt man ein Bild der Entwickelung und des fortschreitenden oder rückwärts gehenden Ganges der Kunst; nur so kann man so zu sagen mit einem Blicke übersehen, wie aus kleinen, mühseligen, oft unbeholfenen Anfängen sich Klassisches und Vollendetes herausgearbeitet hatte.

Einen Schritt weiter in der Förderung der Liebe und der Wissenschaft des Kunstdruckes finden wir in zeitweilig, den Zeitumständen und Erfordernissen angemessenen ausserordentlichen Ausstellungen.

b. Die temporären ausserordentlichen Ausstellungen sollen einen besonderen Zweck haben, indem sie das Studium des Kunstdruckes nach einer gewissen Richtung hin, und zwar erschöpfender als es das Gesammtbild geben kann, fördern. Hier kann man keine Regel aufstellen, weil sich die Standpunkte, auf welchen eine solche Ausstellung aufgebaut werden kann, aus zufällig gegebenen Zeiterfordernissen ergeben. Man feiert z. B. das Säcularfest eines berühmten Künstlers; das kunstliebende Publikum weiht

demselben einen höheren Grad von Aufmerksamkeit; diese kann fruchtbringend ausgenützt werden, wenn das Cabinet durch die Aufstellung seiner Werke auch das Studium zur Thätigkeit aneifert. Ein andermal kann die Wechselbeziehung verschiedener Schulen auf einander bildlich dargestellt werden, z. B. die Einwirkung der italienischen Renaissance auf deutsche Künstler des 16. Jahrhunderts. Oder es kann eine Entwicklung des Costums, der verschiedenen Moden zum Standpunkt gewählt werden; oder man kann culturgeschichtliche Ausstellungen machen, z. B. über Spiele, Gewerbe, Künste. Einmal kann eine iconographische Ausstellung des Todes das Interesse der Studirenden fesseln. Die Bildnisse bieten zu mannichfaltigen Zusammenstellungen Gelegenheit. Wie gesagt, es lassen sich alle Formen solcher zeitweiligen Ausstellungen nicht in vorhinein angeben. Die Vorstände des Cabinets werden die Forderungen der Zeit verstehen und ihnen solche Ausstellungen anzupassen wissen.

c. Endlich kann der Vorstand eines öffentlichen Cabinets persönlich viel zur Weckung und Hebung der Kunstliebe und Kunstkenntniss thun. Man setzt bei ihm natürlich die gehörige Fachkenntniss und das Vertrautsein mit den ihm unter Aufsicht gegebenen Kunstschätzen sowie Liebe zur Sache voraus. Ein solcher wird immer von Kunstfreunden um Auskunft, Rath oder Erklärung angesprochen werden. Wenn er auch nicht immer jede Frage aus dem Stegreif wird beantworten können, so ist er doch in der Sammlung so zu Hause, dass er weiss, wo das Geforderte zu suchen ist. Nicht immer geht die Frage auf ein gewisses Kunstblatt hin; der Studirende will Auskunft haben über einen historischen Zweifel, oder er will nach wissenschaftlichen, historischen oder ästhetischen Gründen fragen, und diese Frage wird nicht durch das Vorzeigen der Kunstblätter, sondern durch das Studium, welches durch

die Literatur des Kunstdruckes getragen wird, erledigt. Dies ist der Punkt, auf den wir schliesslich noch aufmerksam machen wollen.

Bei einer jeden öffentlichen Sammlung muss auch die einschlagende Literatur so viel als möglich in ihrer Vollständigkeit vorhanden sein. Wir wollen uns bemühen, in der III. Abtheilung anzugeben, was in der Bibliothek eines geregelten öffentlichen Cabinetes vorhanden sein soll. Die hier in Frage kommende Literatur ist sehr reich, manches davon freilich nicht unumgänglich nothwendig, doch nie zwecklos. Diese Bibliothek hat einen doppelten Zweck; zunächst soll sie dem Vorstand der Sammlung zur Hand sein. Der Kunstkenner ist noch nicht geboren, der Alles wüsste. Auch der routinirteste muss, wie der Richter in sein Gesetzbuch, in die Literatur seines Faches einsehen, um sich in zweifelhaften Fällen Raths zu erholen. Die speciellen Werke über Künstler, Monographien, welche die Blätter einzelner Meister aufzählen, sind gleichsam die Führer in der Sammlung; nach ihrer Angabe sind die einzelnen Kunstblätter der Meister bestimmt und nummerirt. Eine öffentliche Sammlung ohne eine zu ihr gehörige Literatur wäre ein todtes Capital.

Der zweite Zweck, den die Bibliothek im öffentlichen Cabinet realisiren soll, ist eben die Unterstützung des Kunststudiums. Wenn schon ein öffentliches Cabinet zu diesem Behufe das Schwerere und Kostbarere, die Sammlung selbst den Studirenden frei stellt, so muss es auch das Leichtere thun und auch die nöthigen Hilfsmittel denselben bieten können. Selten ist ein Privater im Stande, eine Büchersammlung zur Verfügung zu haben, die allen Anforderungen des Studiums genügt.

Auch bei der Benutzung der Kunstbibliothek erweist sich die Thätigkeit des Vorstandes unentbehrlich und nütz-

lich. Es ist gerade nicht nothwendig — und Niemand kann es verlangen — dass er alle einschlagenden Werke gelesen hätte und ihren Inhalt auswendig wüsste; aber der erfahrene Forscher wird wenigstens bei unverhofften Fragen wissen, in welchen Werken man ihre Beantwortung suchen kann und in welchen sie zu finden absolut nicht möglich ist.

Es gehört schon eine eigene Begabung und Sachkenntniss dazu, mit Erfolg suchen zu können.

Uebrigens werden Vorstände öffentlicher Sammlungen noch überdies bei vorkommenden Gelegenheiten schon aus Liebe zur Sache zu entscheiden wissen, wie sie mit dem Schatze ihrer Kenntnisse und Erfahrungen auf Weckung und Belebung der Kunstliebe in engen wie in weiten Kreisen mit Rath und That einzuwirken haben.

Dritte Abtheilung.

Die
Bibliothek des Kunstsammlers.

Wie in der Wissenschaft überhaupt, so lernt man auch die in diesem Buche behandelte nie aus. Hier und da tauchen Fragen auf, die man sich beantworten, Zweifel, die man lösen will. Auch steht die Wissenschaft des Kunstdruckes nicht stille; jeder Tag so zu sagen bringt neue Enthüllungen, die dem fleissigen Forscher gelungen sind. Der wahre Kunstfreund kann sich nicht mit dem alleinigen Besitz von Kunstwerken zufrieden geben, sondern er will auch seine Kunstschätze mit Verständniss geniessen.

Zu diesem Verständniss führen ihn die Erfahrungen aller Kunstforscher, die vor ihm thätig waren und ihre Kenntnisse in Werken niederlegten, um die Resultate ihrer Forschungen als ein kostbares Gut den Nachkommen zu hinterlassen.

Auch unser Gebiet, das reiche Feld des Kunstdruckes, besitzt seine Literatur und zwar ist diese so ausgedehnt, dass mehr als ein Menschenleben dazu gehörte, alle einschlagenden Werke auch nur durchzulesen.

Wenn wir in dieser Abtheilung dem Kunstfreunde einen Ueberblick der Literatur des Kunstdruckes zu bieten

uns vorgenommen haben, so thaten wir es in der Absicht, demselben für den Fall, dass er diesen oder jenen Abschnitt unserer Wissenschaft eingehender dem Studium unterziehen wolle, einen Wegweiser zu geben.

Das überaus grosse Feld, auf dem so viele ausgezeichnete und berühmte Forscher gearbeitet haben, bietet uns für alle vorkommenden Fälle Gelegenheit zur Belehrung und Orientirung.

Wenn wir mit Verwunderung diese reiche Kunstliteratur überblicken, so werden wir einsehen, dass es dem Privatmanne nicht möglich ist, eine Bibliothek zu gründen, in welcher alle hier angeführten Werke vertreten sind. Desto ernster tritt an öffentliche Institute die Forderung heran, aus dem reichen Schatze der Literatur wenigstens das Nothwendige und Wichtige stets bei der Hand zu haben.

In der Anordnung der verschiedenen Materialien, die in Werken behandelt werden, suchten wir uns so viel als möglich an den Ideengang des Werkes zu halten. Wenn wir auch gerne eingestehen, dass sich noch manches interessante Werk über den Kunstdruck in der Welt befindet, das hier nicht erwähnt erscheint, so hoffen wir bei dem grossen Umfange der Arbeit Nachsicht zu finden. Es wird den Kunstfreund gewiss selbst freuen, wenn er eigenhändig Zusätze zu geben vermag. Andererseits haben wir bei einzelnen Abtheilungen, z. B. der Lithographie und Photographie, absichtlich nicht alle Werke angeführt, die uns bekannt waren, weil beide Gebiete dem eigentlichen Sammler abseits stehen.

Doch hoffen wir, dass uns kein Werk von besonderer Wichtigkeit entgangen ist.

Erster Abschnitt.

In diesen wollen wir jene Werke aufnehmen, welche mit der Sache selbst, also den verschiedenen Arten des Kunstdruckes, der Technik, der Geschichte und anderen Erscheinungen desselben, in naher Beziehung stehen und den Zweck haben, den Kunstkenner zu bilden.

I. Werke über die Literatur des Kunstdruckes.

Catalogo ragionato dei libri d'arte ... posseduti dal conte Cicognara. Pis. 1821. 2. Vol. 8. — R. Weigel. Kunstlager-Catalog. Leipzig 1834—1866. 8. (Ein reiches Repertorium der einschlagenden Literatur. Am Schlusse der 16. Abtheilung (1845) ist eine wissenschaftliche Uebersicht über die bis zu dieser Zeit angeführten Werke gegeben. Die Literatur unseres Gegenstandes beginnt auf der Seite L.) — Catalogue raisonné d'une collection de livres réunie par Jules Goddé. 1850. 8. — Catalogue des livres composant la Bibliothèque de feu Duchesne aîné. 1855. 12. — G. Duplessis. Essai de Bibliographie, contenant l'indication des ouvrages relatifs a l'histoire de la gravure et des graveurs. Paris 1862. 8. — de Murr. Bibliothèque de peinture et de gravure. Frkf. 1770. 2 Vol. 8.

II. Anleitung zur Kupferstichkunde.

A. von Bartsch. Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien 1821. 2 Vol. 8. — F. E. Joubert père. Manuel de l'amateur. Paris 1821. 3 Vol. 8. — J. C. L. M. (Musseau) Manuel des amateurs d'estampes. Paris 1821. (Giebt Anleitung zur Kenntniss der verschiedenen Kunstformen). — F. S. Vallardi. Manuale del Raccoglitore e del Negoziante di Stampe Mil. 1843. 8. — (J. Maberly). The print-collector. London 1844. 4. — Herm. Hammann. Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression. Genève 1857. 8. — W. H. Willshire. An introduction to the study and collection of ancient prints. London 1874. gr. 8. (Ein sehr brauchbares Nachschlagebuch). — Rob. Naumann & R. Weigel. Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst und ihre Geschichte. Leipzig 1855—69. 15 Vol. 8. — P. G. Hamerton, The Graphic Arts. 1882. Fol. — Wessely, Anleitung, in russischer Uebersetzung von Sajkevič, Moskau 1882.

III. Ueber den Holzschnitt.

a. Die Technik desselben
(zu Seite 12).

Funke. Kurze, doch nützliche Anleitung von Form- und Stahlschneiden. Erfurt 1740. (II. Aufl. 1754.) 8. — Jackson und Chatto.

A treatice on wood-engraving. London 1839. 4. (II. Aufl. 1861.) — Duchesne l'ainé. De la gravure sur métal et sur bois et des ses divers procédés. 8. — M. Schasler. Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig 1866. 8. (Enthält auch Geschichtliches.)

b. Die Geschichte des Holzschnittes

(zu Seite 14).

(Abr. de Humbert.) Abregé hist. de l'origine et de progrez de la gravure et des éstampes en bois et en taille douce. Berlin 1752. 8. — Fournier. Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois. 1758. 12. — J. M. Papillon. Traité historique et pratique de la gravure en bois. Paris 1766. 2 Vol. 8. — Heinecken. Von der Formschneiderei (in Nachrichten von Künstlern. Lpz. 1768. 8.) — J. G. Breitkopf. Versuch den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Linnenpapiers und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforschen. Leipzig 1784. 2 Vol. 4. — D. P. Zani. Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno. Parma 1802. 8. — G. F. Napione. Dell' origine delle stampe delle figure in legno ed in rame. 1805. 4. — Jackson & Chatto, s. oben a. — T. B. Emeric-David. Discours hist. sur la gravure en bois. Paris 1808. (Separat-Abdruck aus dem Musée Napoleon.) — Jansen. Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille-douce. Paris 1808. 2 Vol. 8. — Will. Young Ottley. Au inquiry into the origin and early history of engraving upon copper and in wood. London 1816. 2 Vol. 4. — Jos. Heller. Geschichte der Holzschneidekunst. Bamberg 1823. 8. — A. Brevière. De la xilographie ou gravure sur bois. Rouen 1833. 8. — R. F. Williams. An historical Sketch of the art of Sculpture in wood. London 1835. — C. F. von Rumohr. Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig 1837. 8. — J. D. Sotzmann. Aelteste Geschichte der Xylographie in v. Raumer's hist. Taschenbuch. 8. Jahrg. Leipzig 1837. kl. 8. – H. Lemperts, Beiträge zur älteren Geschichte der Buchdruck- und Holzschneidekunst. Köln 1839. 4. — G. Duplessis. Les gravures sur bois contemporaines. Paris 1857. 8. — J. Renouvier. Des gravures en bois dans les livres d'Antoine Vérard. Lyon & Paris 1859. 8. — Derselbe. Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre. Lyon und Paris 1862. 8. — A. F. Didot. Essai typogr. et bibliogr. sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris 1863. 8. — C. Leber. Histoire de l'art. Orleans 1865. 4. — T. O. Weigel und Dr. A. Zestermann. Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. 2 Vol. Fol. — Bar. de Reiffenberg. La plus ancienne gravure connue avec une date (1418). Brux. 1845. 4. (Wie auf dem Titel, so auch im Texte spricht der Verfasser stets nur von „gravure“, ohne durch das Beiwort „en bois“ anzuzeigen, dass er einen Holzschnitt meine. Nach der scheinbar sehr guten Nachbildung des fraglichen Blattes vom Jahre 1418 halte ich es entschieden für einen Metallschnitt.) — C. de Brou. Quelques mots sur la Gravure au milles. de 1418. Brux. 1846. 4. (Gegner des Vorigen; er

glaubt in der Jahreszahl ein L ausgelassen und liest 1468.) — Opinion d'un Bibliophile sur l'estampe de 1418. Brux. 1846. 4. — F. Reber, Zur Frage über die Zukunft des Holzschnittes. (Allg. Z. Band 144. — Woodberry, G. E. A History of Woodengraving. Lond. 1883. — G. W. Marx. The art.... Lond. 1882. — Emerson. Handbook of Wood Engraving 1881.

c. Zur Geschichte des Holzschnittes einzelner Länder und Städte.

J. S. Semler. Sammlungen zur Geschichte der Formschneidekunst in Teutschland. Leipzig 1782. 8. — J. C. Möhsen. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaften und Künste ... in der Mark Brandenburg. Berlin 1783. 4. — F. J. Wippel. Abhandlung über die märkischen Formschneider. Breslau 1779. 4. — G. C. Metzger. Augsburgs älteste Denkmale und Formschneiderarbeiten. Augsburg 1840. 4. — D. E. Beyschlag. Beiträge zur Kunstgeschichte der Reichstadt Nördlingen. Nördlingen 1698. 8. — K. D. Hassler. Abhandlung in: Die Buchdruckergeschichte Ulms. Ulm 1840. 4. — Wichmann Kadow. Die Mecklenburgischen Formschneider des 16. Jahrh. Schwerin 1858. 8. — C. v. Rumohr. H. Holbein jun. in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Lpz. 1836. 8. — Xylographie de l'imprimerie troyenne pendant le 15, 16, 17 et 18 siècle. Troyes 1859. 4. — G. B. Baseggio. Memorie dei tre celebri Intagliatori in legno Vicentini. Venez. 8. — L. Arrigoni, Xilografia italiana. Milano. 1884. — G. Duplessis, Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre. Paris. 1862. — H. Hymans, Rubens et la gravure sur bois. 1884. — W. J. Linton, The History of Wood Engraving in America. 1882.

d. Ueber Spielkarten

(zu Seite 19).

Abbé Rive. Étrennes aux joueurs de cartes à jouer. Paris 1780. 8. — Breitkopf, s. oben b. — S. W. Singer. Researches into the history of playing cards. London 1816. gr. 4. (Seltenes Buch.) — G. Peignot. Recherches hist. et. litt. sur les dances de morts et sur l'origine des cartes à jouer. Dijon 1826. gr. 8. — Dûchesne ainé. Observations sur les cartes à jouer. (Auszug aus Annuaire hist. 1837.) — M. C. Leber. Études hist. sur les cartes à jouer. (Auszug aus Memoires de la Société royale des Antiquaires de France. Vol. XVI. 1842.) 8. — Jeux de Cartes Tarots etc. publiés par la Société des Bibliophiles franc. Paris 1844. Fol. (im Werke selbst ist die ganze reiche Literatur über diesen Gegenstand verzeichnet.) — W. A. Chatto. Facts and Speculations on the origine and history of Playing-Cards. London 1848. 8. — le Baron de Reiffenberg. Sur d'anciennes Cartes à jouer. Brux. 1848. 8. — Bullet. Recherches hist. sur les cartes à jouer. Lyon 1857. 8. — R. v. Eitelberger. Ueber Spielkarten. Wien 1860. 4. — Spielkarten der Weigel'schen Sammlung. 1866. Mit 8 Facsimiles. Leipzig. Folio. — E. S. Taylor. The history of Playing Cards. London 1865. 8. — (R. Merlin). Origine des Cartes à jouer. Paris 1869. 4. — M. Lehrs. Der Meister der Spielkarten.

e. Ueber Maler als Holzschneider

(zu Seite 26).

A. E. Umbreit. Ueber die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte. Leipzig 1840. 2 Hefte. 8. — C. F. v. Ruhmor. Hans Holbein, s. oben c. (Ueber diesen Gegenstand wird übrigens in verschiedenen Werken, die den historischen Theil des Holzschnittes behandeln, pro und contra gesprochen.)

f. Ueber den Metallschnitt

(zu Seite 33).

T. O. Weigel s. oben b. — Passavant. Peintre-graveur. I. S. 1. Anmerkung. — Renouvier. (Artikel in der Gazette des beaux-arts. VII. 321, der Passavant's Werk bespricht, dabei die Existenz der Metallschnitte leugnet, aber keine positiven Beweise für seine Behauptung vorbringt.)

g. Ueber Schrotblätter

(zu Seite 36).

Renouvier. Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-bas. (Abhandlung im Werke Seite 19 flg.)

h. Ueber Holzschnitte in Helldunkel

(zu Seite 38).

J. B. Jackson. An essay on the invention of engraving and printing in chiaro oscuro. London 1754. 4. — Will. Savage. Practial Hints on decorativ Printing, with Illustrations engraved on wood, and printed in colours at the type-press. London 1822. 4. — Eine übersichtliche Darstellung des Gesammt-Materials zur Geschichte der Holzschneidekunst giebt R. Weigel in erwähntem Kunstlagercatalog (Nr. 2.) auf Seite LXXII und flg.

IV. Ueber Stiche auf Metall.

a. Zur Technik der Kupferstecherkunst.

Abr. Bosse. Traicté des manières de graver en taille-douce. Paris 1645. (Weitere Aufl. 1701, 1745, 1758. Eine deutsche Uebersetzung von G. A. Böckler, Nürnberg 1669. 8. und J. G. Gütle, Nürnberg 1795. 8.) — Will. Faithorne. The art of graveing, and etching etc. London 1662. 8. — J. Hauckwitz. An essay on engraving and Copper-Plate printing. London 1732. 4. — Fr. Milizia. Della incisione delle stampe. Bassano 1798. 2 Vol. 8. — A. v. Schad. Prakt. Handbuch für Zeichner, Kupferstecher etc. Augsburg und Nürnberg 1800. 8. — E. W. J. Bagelaar. Verhandeling over eene nieuwe manier om Prentteckenningen. Harl. 1817. 8. — A. M. Perrot. Manuel du graveur. Paris 1830. 8. —

Gius. Longhi. La Calcografia. Milano 1830. 8. Dasselbe, übersetzt von C. Barth. Hildburghausen 1837. 8. — Berthiaud. Nouveau manuel complet de l'imprimeur en taille-douce. Paris 1837. 8. — P. Delechamps. De mordans, de vernis et de planches. Paris 1836. 8. — Derselbe. Vollständiges Handbuch der Gravirkunst. Deutsche Uebersetzung von C. H. Schmidt. Quedlinburg 1838. 8. — Duchesne l'ainé, s. oben IIIa. — Allgemein fassliche Beschreibung des Verfahrens zur Herstellung galvanischer Kupferstiche. Leipzig 1840. 8. — F. A. W. Netto. Anweisung zur Galvanoplastik. Quedlinburg. 1841. 8. — Derselbe. Die Kunst in Metall zu graviren. Quedlinburg 1840. 8. — T. v. Kobell. Die Galvanographie. München 1842. 8. — T. H. Fielding. The art of engraving. London 1844. 8. (I. Aufl. 1841.) — C. B. Lorck. Die Herstellung von Druckwerken. Leipzig 1868. 8. — S. E. Fuller, Manual of instruction in the Art of Engraving. New-York. — A. de Lostalot, Les Procédés de la Gravure. 1882.

b. Ueber den Kupferstich (Allgemeines und Geschichte) (zu Seite 41).

(John Evelyn). Sculptura, or the history and art of chalcographie and engraving in copper etc. London 1662. 12. (Sehr seltenes Buch.) — Humbert, s. oben IIIb. — Fil. Baldinucci. Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame. Firenze 1686. 4. (II. Aufl. 1767. III. 1808.) — Marcenay de Guy. Idée de la gravure. Paris im Mercur, 1756. II. Aufl. 1764. 4. — Faithorne. Sculptura hist.-technica. London 1770. 2 Vol. 8. — Will. Gilpin. An essai on prints. London 1781. 8. III. Aufl. 1781. (Franz. Breslau 1800, holländ. Rotterdam 1787.) — L. Fronhofer. Ueber das Studium der Kupferstecherei. München 1781. 8. — J. F. Joullain. Reflexions sur la peinture et sur la gravure. Metz u. Paris 1786. 12. — Ch. E. Gaucher. Essai sur l'origine et les avantage de la gravure. Paris l'an VI. — Derselbe. Lettre à Quatremère de Quincy sur la gravure. 1791. 12. — Quatremère de Quincy Réflexions nouvelles sur la gravure. Paris 1791. 8. — M. Pigneron. Réflexions sur l'art de la gravure. Paris 1791. 8. — (Uebersetzung aus Strutt's Bibliogr. Dictionary.) — A. Rode. Sind wirklich die Römer die Erfinder der Kupferstecherkunst? Dessau 1800. 8. — D. P. Zani, s. oben IIIb. — John Landseer. Lectures of the art of engraving. London 1807. 8. — (Jansen), s. oben IIIb. (auch über Spielkarten, über den Ursprung des Papiers und über den Holzschnitt wird darin abgehandelt.) — Rob. Mitchell Meadows. Three lectures on engraving. Lond. 1811. 8. — Will. Young Ottley, s. oben IIIb. W. M. Craig. A course of lectures on drawing, painting and engraving. London 1821. 8. — J. G. v. Quandt. Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst. Leipzig 1826. 8. — L. Cicognara. Le premier siècle de la calcographie. Ven. 1827. — Derselbe. Memorie spettanti alla storia della calcografia. Prato. 1831. Fol. — v. Lüdemann. Geschichte der Kupferstecherkunst . . . Dresden 1828. 8. — M. Henrici. Die Kupferstechkunst und der Stahlstich. Leipzig 1834. 8. — L. Soyer. Coup. d'oeil sur la gravure et son histoire. Paris 1839. 12. — T. B.

Eméric-David. In: Histoire de la peinture au moyen-âge. Paris 1842. 8. — H. Delaborde. La gravure depuis son origine (in Revue des deux mondes, 1850 u. 1851). — H. Delaborde, La gravure (Origine, procédés et son histoire). 1882. — G. Duplessis, Histoire de la gravure. 1880. — Jul. Renouvier. Des types et des manières des maitres graveurs pour servir à l'histoire de la gravure . . . Montp. 1852—1855. 4. — Passavant. Peintre graveur. 5 Vol. Leipzig 1860—1864. 8. — G. Duplessis. Les merveilles de la gravure. Paris 1869. 8. (Von Don. Fl. Janes in's Spanische übersetzt: Las Maravillas del grabado. Paris 1873. 8.) — A. Frantz, Geschichte des Kupferstichs. 1883. — W. S. Baker, The origin and antiquity of engraving. Boston 1878.

c. Ueber den Ursprung des Kupferstichs.

L. Bossi. Essai sur l'origine de la gravure. — A. Rode, s. oben b. — C. G. von Murr. Beiträge zu der Geschichte der ältesten Kupferstiche. Augsburg 1804. 4. — G. B. de Rossi. Dell' origine delle stampe in tavole incise. Parma 1811. 8. — Will. Young Ottley, s. oben III b. — Ch. Schuchardt. Revision der Acten über die Frage: Gebührt die Ehre der Erfindung des Papierabdrucks von gravirten Metallplatten den Deutschen oder den Italienern? Leipzig 1838. 8. — C. F. v. Rumohr. Untersuchung der Gründe für die Annahme: dass Maso di Finiguerra der Erfinder des Handgriffes sei, gestochene Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken. Leipzig 1841. 8. — H. Gerlach. Die mittelalterlichen geätzten messingenen Grabplatten, insb. in den Domen zu Meissen und Freiburg. Freiburg 1866. 8.

d. Ueber einzelne alte Druckwerke
(zu Seite 50).

G. Ferrario. Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia . . . Milano 1836. 8. — Jul. Renouvier. Une Passion de 1446. Montpell. 1857. 4. — H. Lödel. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte (über den Meister E. S.). Köln 1857. 4. — L. Alvin. Les grandes armoires du Duc Charles de Bourgogne, gravées vers 1467. Brux. 1859. 8.

e. Ueber Niellen
(zu Seite 51).

Presb. Theophilus. Diversarum artium schedula. (Cap. XXVII. De nigello). — Duchesne ainé. Essai sur les nielles. Paris 1826. 8. — Leop. Cicognara. Dell' origine, composizione e decomposizione dei nielli. Venez. 1827. 4., s. auch oben b. — A. v. Bartsch. Peintre graveur. — Passavant. Peintre graveur. I. 261. — Osservazioni inedite di Giammaria Sasso sopra i lavori di niello. Ven. 1836. kl. 4. — Alvin. Les nielles de la Bibliothèque Royale de Belgique. Brux. 1857. 8. Photographien. — Ch. de Langalerie. Notice sur l'art de nieller. Orleans 1858. 8.

f. Ueber die Aetzkunst
(zu Seite 63).

Will. Faithorne, s. oben IV a. — G. A. Böckler. Radirbüchlein. Nürnberg 1669. 8. — A. Bosse. De la manière de graver à l'eau-fort, en burin et de la gravure en manière noire. Paris 1745. 8. (II. Aufl. 1758.) Dasselbe in deutscher Bearbeitung von J. C. Gütle. 3 Vol. Nürnberg 1795, 1796. 8. — J. H. Fischbein. Kurzgefasste Abhandlung über die Aetzkunst. Cassel 1790. Fol. — J. R. Schellenberg. Kurze Abhandlung über die Aetzkunst. Winterthur 1795. 8. — J. H. Meynier. Anleitung zur Aetzkunst, besonders in Crayon und Tuschmanier. Hof 1804. 8. — A. M. Perrot. Manuel du graveur. Paris 1830. kl. 8. — Max Lalanne. Traité de la gravure à l'eau-fort. 1878. (2. Aufl.) — E. Harzen. Ueber die Erfindung der Aetzkunst (in Naumann's Arch. V. 119). — Ch. Blanc. Traité de la gravure à l'eau-fort. Paris 1866. 8. — P. G. Hamerton. Etching and etchers. London 1868. 8. — Derselbe. The etchers Handbook. London 1871. 12. — H. R. Robertson. The art of etching. London 1883.

g. Ueber den Kreidezeichnungsstich
(zu Seite 68).

Louis Bonnet. Les pastel en gravures. Paris 1769. 8. — Lettre de M. François à Saverien sur l'utilité du dessin et sur la gravure dans le goût du crayon. Paris 1760. 8. — J. H. Meynier, s. oben f.

h. Ueber die Bister- (Aquatinta-) Manier
(zu Seite 69).

Stapart. L'art de graver au pinceau. Paris 1773. 12. (Deutsch übers. von J. C. Harrepeter. Nürnberg 1780. 8.) — Leprince. Découverte d'un procédé de gravure en lavis (1780). 4. — J. H. Meynier, s. oben f. — P. W. Schwarz. Neue Art, die Aquatinta zu erlernen. Nürnberg 1805. 8. — H. Schwegmann. Verhandeling over het Graveren in de Manier van gewasschen Tekeningen of Aquatinta. Harlem. 1806. 8. — K. U. Keller. Neue, bisher noch ganz unbekannte Art, den Tusch im Kupfer nachzuahmen. Stuttgart 1815. 8. (Eine Abart der Aquatinta-Manier, da diese Art ohne ein Aetzmittel ausgeführt wird.)

i. Ueber die Schabkunst
(zu Seite 71).

John Evelyn, s. oben b. (In diesem sehr seltenen Werke wird zum erstenmal von der Schwarzkunst, freilich noch als einem Geheimniss gesprochen und dem allgemeinen Glauben entgegen, der die Erfindung Prinz Ruprecht zuschrieb, L. v. Siegen als der Erfinder genannt). — (Chelsum). The history of the art of engraving in Mezzotinto. Winchester 1768. 8. — Hugh W. Diamond. On the earliest specimens of

Mezzotinto Engraving. London 1838. gr. 4. (Aus „the Archeology“ Vol. 27). — Léon de Laborde. Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1839. gr. 8. (Vindicirt aus Documenten die Erfindung dem L. v. Siegen.)

k. Ueber den älteren Farbendruck

(zu Seite 74).

Gautier. Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux. Paris 1749. 12. — Derselbe. L'art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits de J. C. Leblon. Paris 1756. 8. — Derselbe. Lettre à l'auteur du Mercur sur l'invention et l'utilité de l'art d'imprimer les tableaux. 1756. 12. — Derselbe. Seconde lettre.... et réponse à celle de Robert. (1756.) 12. — J. C. Le Blon. L'art d'imprimer les tableaux. Paris 1768. 8. — Jac. Bylaert. Nieuwe manier om Plaet-Tekeningen in 't Koper te brengen ... Leyd. 1772. 8. Dasselbe in deutscher Uebersetzung. Amsterdam 1773. 8. — L. de Laborde, s. oben i. (Das VI. Cap. handelt von diesem Gegenstande). — A. Achaintre. Etude sur les impressions en couleur. Paris 1883.

V. Ueber die Lithographie.

a. Geschichte und Technik.

A. Senefelder. Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei. München 1818. 4. — N. Kindlinger. Nachricht von einigen noch unbekannten Holzschnitten, Kupferstichen und Steinabdrücken (sic!) aus dem 15. Jahrhundert. Frankfurt 1819. 8. (Siehe Seite 191.) — R. L. Brégaut. Manuel théoretique et pratique du dessinateur et de l'imprimeur lithographe. Paris 1827. 8. Deutsch: Ulm 1829. 8. — J. M. Dunst. Praktisches Lehrbuch der Lithographie. Bonn 1836. 8. — C. Hullmandel. The art of drawing on stone. London 1824. gr. 8. — F. C. Lawsher. Die lithographische Hochätzkunst. 1835. 8. — Behrend. Bericht über die den lithograph. Stein ersetzenden Platten. Berlin 1839. 8. — G. Engelmann. Das Gesammtgebiet der Lithographie. Chemnitz 1840. 4. — J. Desportes. Le Lithographe. Journal des artistes. Paris 1838—1848. 8. — F. M. Ferchl. Uebersicht der Incunabeln-Sammlung der Lithographie. München 1856. 8. — G. K. Nagler. Alois Senefelder ... München 1862. 8. — H. Hymans. L'art de la Lithographie et ses resources. In: Revue univ. des arts. XVI. 141.

b. Ueber den lithographischen Buntdruck.

G. Ballerstedt. Beschreibung der Art und Weise, den lithographischen Buntdruck mittelst eines Steins mit einem Abdruck zu bewirken. Leipzig 1839. 8. — F. A. W. Netto. Das Geheimniss des Oelbilder-Drucks, erfunden vom Maler Liepmann. Quedlinburg 1840. 8. — Eberhard. Lithographischer Mosaik-Farbendruck. Leipzig 1840. 8. —

J. Liepmann. Der Oelgemälde-Druck. Berlin 1842. 4. — H. Weishaupt. Theoretisch praktische Anleitung zur Chromolithographie. Leipzig 1848. 8. — Ferd. Neubürger. Der Farbendruck auf der Steindruckpresse. Berl. 1867. 8. — Perwolf. Farbendruckerzeugung. Wien 1878. 8.

VI. Ueber Papier und Papierzeichen.

J. G. J. Breitkopf, s. oben IIIb. — G. Fischer. Versuch, die Papierzeichen als Kennzeichen der Alterthumskunde anzuwenden. Nürnberg 1804. 8. — (Jansen) in: Essai sur l'origine ..., s. oben IIIb. (I. pag. 269.) — Leigh Sotheby. The Typography of the fifteenth century. London 1845. — Derselbe. Principia Typographica. London 1858. 3 Vol. — Vallet de Viriville. Notes pour servir à l'histoire du papier. In Gazette des b. a. II. 222, III. 153, IV. 150, VIII. 368, XI. 470. — Et. Midou & Aug. Matton. Étude sur les filigrans des Papiers employés en France aux 14. et 15. siècles. Paris 1868. 8. — B. Hausmann in: Albr. Dürer's Kupferstiche . . . Hannover 1861. (Im Werke finde ich die Notiz, dass nach der Erörterung Abel's in Stuttgart (Correspond. Bl. des deutschen Gesch.- und Alterth.-Vereins, 1856 Nr. 10) die Gebrüder Frick und Hans Holbain in Ravensburg im Anfange des 14. Jahrhunderts die Erfinder des Leinenpapiers gewesen sind).

VII. Zur Beurtheilung des Kunstwerthes bei Werken des Kunstdruckes

(zu Seite 94).

M. Kératry. Du Beau dans les arts d'imitation. Paris 1822. 2 Vol. 8. — W. Gilpin. An essay upon prints containing remarks upon the principles of pitoresque beauty. 2. Aufl. London 1768. 8. — Detmold. Anleitung zur Kunstkennerschaft. Hannover 1845. 8. — A. v. Bartsch. Anleitung zur Kupferstichkunde, s. oben II. — Burger. De la beauté dans les arts. Artikel in: Lacroix, Revue univ. des arts. IV. — J. Renouvier, s. oben IVb. — W. H. Willshire, s. oben. — Ueber die hierher gehörigen Materien kommen auch in allen sub II. angeführten Werken zerstreute Aufsätze und Bemerkungen vor.

VIII. Ueber Künstler-Monogramme

(zu Seite 132).

Pellegrini Ant. Orlandi. Abecedario. Lat. übersetzt: Repertorium sculptile. London 1730. 8. — J. F. Christ. Anzeige und Auslegung der Monogramme. Leipzig 1747. 8. Dasselbe in franz. Uebersetzung (von Sellius). Paris 1750. (II. Aufl. 1762.) 8. — Kurze Erklä-

rung der Zeichen berühmter Künstler. Wien 1798. 8. — J. P. Baverel et Malpez. Notice sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes marquées de monogrammes, chiffres etc. Besanç. 1802. 2 Vol. 8. — Fr. Brulliot. Dictionnaire des monogrammes. Munich. 1832. 3 Vol. 4. (I. Aufl. erschien 1817.) — J. C. Stellwag. Monogrammen-Lexicon für den Handgebrauch. Fkf. 1830. 8. — Jos. Heller. Monogrammen-Lexicon. Bamberg 1831. 8. — G. K. Nagler. Die Monogrammisten. Münch. 1858. Fortgesetzt von Andresen, vollendet von C. Clauss. (5 Bände.)

IX. Ueber Copien

(zu Seite 156).

A. v. Bartsch. Peintre-graveur. (Der Verfasser hat in seinem Werke oft Rücksicht auf betrügliche Copien genommen und ihre Merkmale angegeben.) — Ch. Le Blanc. Notices de quelques copies trompeuses d'estampes anciennes. Paris 1849. 8. — Ausserdem wird in praktischen Handbüchern und lexicalischen Werken, welche eine Beschreibung der Werke von Kupferstechern enthalten, auf vorkommende Copien und ihre Merkmale Bedacht genommen.

X. Ueber das Verhältniss der Photographie zur darstellenden Kunst

(zu Seite 180).

Claudet. La Photographie dans ses relations avec les beaux arts. In: Gaz. des b. a. IX. 101. — A. Bonnardot. La photographie et l'art. In: Lacroix, Revue univ. des arts. II. 37. — E. Reulbach. Die Kunstwürde (!) der Photographie. München 1864. 8. — Ch. Nègre. De la gravure héliographique, son utilité, son origine, son application à l'étude de l'histoire, des arts et des sciences naturelles. Nice. 1867. 8. — Gaston Tissandier. L'Heliogravure. Paris 1874. 8.

XI. Preise der Kunstblätter

(zu Seite 165).

L. Faucheux. Catalogue des oeuvres de maitres, peintres et graveurs vendus depuis plus de 100 ans. In: Revue univ. des arts. 1860. Auch im Separatabdruck. (Er nimmt nur auf Werke Rücksicht, die im Ganzen [complet oder in reicher Anzahl der Blätter] verkauft wurden. Die Preise sind auffallend niedrig. Ein Werk von Rembrandt, 620 Blätter zählend, fand 1779 um 15000 frcs. keinen Käufer; le Blanc, der die Sammlung kannte, taxirte den Werth derselben auf eine Million.) — Derselbe. Catalogue des estampes vendues plus de 1000 frcs. Brux. 1860. 8. — P. Defer. Catalogue général des ventes publiques de tableaux et estampes, depuis 1737 jusqu' à nos jours. Paris 1863. 8.

XII. Ueber Fälschungen
(zu Seite 187).

P. Eudel. Le Truquage. — Dasselbe, deutsch. Leipz. 1885. — Lessing. Was ist ein Kunstwerk werth. 1885.

XIII. Ueber das Sammeln
(zu Seite 230).

(C. H. von Heinecken). Idée générale d'une collection complète d'estampes. Leipzig und Wien 1771. 8. — C. L. Junker. Erste Grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche. Bern 1776. 8. — G. Cumberland. An essay of the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the Italian school. London 1827. 4. — (Maberly). The Print-Collector. London 1848. 4. — Guyot. Plan d'un conservatoire d'estampes et école nationale de gravure. Paris V. 8.

XIV. Ueber Reinigung und Restaurirung beschädigter Kupferstiche
(zu Seite 244).

F. G. H. Lucanus. Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung... (von Gemälden und Kupferstichen). Leipzig 1812. II. Aufl. 1835, III. Aufl. Halberstadt 1842. 8. — A. Bonnardot. Essai sur la restauration des anciennes estampes. Paris 1846. 8. (II. Aufl. 1858.) Dasselbe in deutscher Uebersetzung. Quedlinburg 1857. 8. — J. F. Schall. Ausführliche Anleitung zur Restauration vergilbter, fleckiger und beschädigter Kupferstiche. Leipzig 1863. 8. (aus N. IX. 109.) — Ch. Schuchardt. Einiges über Schutz N. II. 174.

XV. Ueber Kataloge.
(zu Seite 265).

S. Laschitzer. Wie soll man Kupferstich- und Holzschnitt-Kataloge verfassen?

Zweiter Abschnitt.

Hier sollen solche Werke ihren Platz finden, welche dem ausgebildeten Kunstkenner beim Sammeln der Werke des Kunstdruckes zur Seite stehen, also lexicalische Werke und Monographien über einzelne Künstler und ihre Arbeiten, in denen sich der Kunstfreund und Sammler bei vorkommenden Gelegenheiten Raths erholen kann. Die Litera-

tur dieser Abtheilung gehört also zu jener Art, die man unter dem Namen: „Praktische Handbücher für Kupferstichsammler" anzuführen pflegt.

Handbücher für Kupferstichsammler.

I. Biographische Werke.

a. Allgemeine, Lexica und Kunstzeitschriften.

Sandrart. Deutsche Akademie. Nürnberg 1675. 2 Vol. — Fil. Baldinucci, s. oben IVb. — A. J. Pernety. Dict. portatif. Paris 1757. 8. Deutsch Berlin 1764. 8. — J. R. Fuessli. Allg. Künstler-Lexicon. Zürich 1763, 1767. 4. — F. Basan. Dictionnaire des graveurs anciens et modernes. 1767. 3 Vol. 12. (2. Aufl. Paris 1809. 8.) — A chronological series of engravers . . . Cambr. 1770. 8. — Gio Gori Gandellini. Notizie istoriche degl' intagliatori. Siena 1771. 3 Vol. 8. (Neue Auflage in 15 Bänden 1809—1816.) — Jos. Strutt. A biographical dictionary. London 1785. 2 Vol. 4. — A. Elwert. Kleines Künstler-Lexicon. Giessen und Marburg 1785. 8. — G. Vertue. A Catalogue of engravers who have been born or resided in England. London 1786. 8. — C. H. von Heinecken. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Dresden und Leipzig 1786. 8. (man schreibt das Werk dem A. Humbert zu.) — G. C. Kilian. Allg. Künstler-Lexicon. Augsburg 1797. 4 Vol. — H. S. Hüsgen. Artistisches Magazin. Frankfurt a. M., 1790. 8. — P. Zani. Enciclopedia. Parma 1815—1825. 8. Erste Abtheilung, Vol. 1—19. Verzeichniss aller Künstler mit Geburts- und Sterbejahr. Zweite Abtheilung Vol. 20—28. Die Bibel. Illustrirte Bibelausgaben und Verzeichniss der Einzelblätter mit biblischen Darstellungen. (Ein Beispiel eines Sachcatalogs. S. Seite 269.) — Bryan. Dictionary of painters and engravers. London 1816. 2 Vol. Fol. (Neue Aufl. 1849.) — G. Vallardi. Catalogo dei più celebri intagliatori in legno ed in rame. Mil. 1821. 8. — Nagler. Künstl.-Lex. Münch. 22 Vol. 1835—1852. 8. — W. Y. Ottley. Notices of engravers and their works. London 1831. 8. — Abecedario de P. J. Mariette. Paris 1851—1862. 6 Vol. 8. — G. Duplessis. Les graveurs sur bois contemporains. Paris 1857. 8. (Aus dem Artiste.) — Ersch u. Gruber. Encyclopaedie. Im Erscheinen. — Fr. Müller. Die Künstler aller Zeiten. 2 Vol. und 1 Vol. Nachtrag. Stuttgart 1857, 1860, 1864. 8. — J. Meyer. Allg. Künstler-Lexicon. Leipzig 1872. Bei jedem Künstler soll das vollständige Werk angeführt werden, sowohl was nach einem Maler, als was von einem Stecher ausgeführt wurde.*)

Von periodisch erscheinenden Zeitschriften, die sich ausschliesslich oder in hervorragender Weise mit dem Kunstdruck beschäftigt haben oder noch beschäftigen, erwähnen wir:

*) Das Werk ist Anfang 1886 erst bis zur 36. Lieferung gediehen; in neuester Zeit hat man sich entschieden, nicht mehr nach Vollständigkeit in Aufzählung der Stiche zu streben, wodurch das Werk für Kupferstichsammler an Werth verlieren wird.

C. G. Murr. Journal zur Kunstgeschichte. Nrbg. 1775—1799. 17 Vol. — J. G. Meusel. Miscellaneen. 1779—1803. — Derselbe. Archiv für Künstler und Kunstfreunde. — Schorn. Kunstblatt. 1820—1848. 4. — Naumann. Archiv für die zeichnenden Künste. Leipzig 1855—1870. 16 Vol. 8. (Eine Schöpfung R. Weigel's, deren Eingehen alle Kunstfreunde tief bedauert haben.) — Henze. Journal für Kupfer- und Stahlstecherkunst. Weimar 1844. — Eggers. Deutsches Kunstblatt. 1850—1858. 9 Vol. 4. — v. Lützow. Zeitschrift für bild. Kunst. Erscheint seit 1866. 4. — Berggruen. Graphische Künste. — L'Artiste. Seit 1831. gr. 4. — L'Iconographe. Journal des marchands d'estampes. Paris. Seit 1838. 8. — Gazette des beaux-arts. Erscheint seit 1859 und ist seit dem Erscheinen der Generalregister als Nachschlagewerk praktisch geworden. Der Inhalt ist sehr reichhaltig, die besten französischen Forscher sind Mitarbeiter. — L'Art, seit 1875. kl. Fol. — Le Cabinet de l'amateur (v. Piot.) Paris. 8. — La Renaissance. Seit 1839. Brüssel. Fol. — Lacroix. Revue universelle des arts. Brux. 1855—1865. 20 Vol. 8. — Kunstkronyk. Haag. Seit 1841. Fol. — Nederlandsche Kunstbode. 1875. — The Art-Journal. London. Seit 1852. 4. Erscheint in Monatsheften noch immer. The Artist (herausg. v. E. V. Rippingille). London 1843. gr. 8. — The Portfolio. London. Seit 1870. kl. Fol. — L'ape italiana. Rom. 1835. Fol. — L'arte in Italia. Eingegangen.

b. Specielle.

(Geschichte des Kunstdruckes und der Künstler in einzelnen Ländern.)

Fr. Nicolai. Nachricht von Berliner Künstlern. Berlin 1786. 8. — Möhsen. s. oben IIIc. — Lipowski. Bairisches Künstler-Lexicon. Nürnberg 1810. — Hüsgen. Nachrichten von Frankfurter Künstlern. Frankfurt 1780. 8. — Ph. F. Gwinner. Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. Frankfurt 1862. 8. — Hamburgisches Künstler-Lexicon. Hamburg 1854. — J. J. Merlo. Nachrichten vom Leben und den Werken kölnischer Künstler. Cöln 1850, 1852. 8. — A. Niedermayer. Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg. Landshut 1857. 8. — W. Seidel u. Dr. Hagen. Nachrichten über Danziger Kupferstecher. Königsberg 1847. 8. — A. Weyermann. Nachrichten von Künstlern aus Ulm. Ulm 1798. 8. — W. Müller v. Königswinter. Düsseldorfer Künstler. Leipzig 1854. 8. — A. Hagen. Königsberg's Kupferstecher und Formschneider im 16. und 17. Jahrh. — J. C. Fuesslin. Gesch. der besten Künstler in der Schweiz. Zürich 1769—1779. 5 Vol. 8. — Fr. T. Palgrave. Essay on the first century of Italian engraving. London 1855. 8. (in Kugler's Handbook of Painting.) — L. Codde. Memorie biogr. dei . . . incisori Mantovani. Mant. 1837. 8. — Galichon. De l'origine de la gravure et de ses progrès dans les Pays-Bas et en Allemagne. (In der Gazette des beaux-arts. X. 65.) — J. v. Gool. De nieuwe Schouburgh. Haag 1750. 2 Vol. — Houbraken. De groote Schouburgh. Haag 1753. (I. Aufl. Amsterdam 1718.) — J. C. Weyermann. De Levensbeschryvingen etc. Haag 1729. 8. 4 Vol. — van Mander. Het Schilder-Boek. Amsterdam 1816—1818. 4. (I. Aufl.

Harlem 1604.) — Immerzeel. De Levens en Werken etc. Amsterdam 1842. gr. 8. — Ch. Kramm. De Levens en Werken etc. 6 Bde. Amsterd. 1857—1864. — A. Michiels. Hist. de la peint. flam. et holl. Brux. 1844. 4 Vol. 8. — Ad. Siret. La gravure en Belgique. Gand. 1852. 8. — G. Rathgeber. Annalen der niederländischen Malerei und Kupferstecherkunst. Gotha 1839, 1841, 1843, 1844. 4 Vol. Fol. — Alvin. Les commencements de la gravure aux Pays-Bas. Brux. 1857. 8. — Jul. Renouvier. Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XV. siècle. Brux. 1860. 8. (Gekröntes Werk.) Auch in deutscher Uebersetzung erschienen. — C. Gabet. Dictionnaire des artistes franç. Paris 1831. 8. — P. P. Ch(offard). Notice hist. sur l'art de gravure en France. Paris 1804. 8. — Al. Bonnardot. Histoire artistique de la gravure en France. Paris 1849. 8. — G. Duplessis. Histoire de la gravure en France. Paris 1861. 8. (Gekröntes Werk.) — Derselbe. Hist. de la gravure en Italie. — H. Delaborde: La gravure en Italie avant Marc-Antoine. Paris 1883. — Em. Bocher. Gravures de l'école française du 18e siècle. Catalogue raisonné. — Portalis et Berardi. Les graveurs du 18e siècle. 3 Vol. Paris 1880—1882. — H. Destailleur. Notices sur quelques artistes français . . . du 15—18e siècle. Paris 1863. 8. — Beaupré. Notice sur quelques graveurs nancéens du 18e siècle. Nancy et Paris 1862. 8. — H. H. Artistes orléannais. Paris 1861. 8. — E. Corrard de Bréban. Les graveurs troyens. Troyes 1868. 8. — J. G. C. Bermudez. Diccion. hist. de los mas illustres Professores de las bellas artes en España. Madrid 1800. 3 Vol. 8. — H. Hymans. Hist. de la gravure dans l'école de Rubens. Brux. 1879. — G. J. Dlabacz. Hist. Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. 3 Vol. 4. — Rovinski. Русскіе граверы. Russische Kupferstecher. Moskau 1870. gr. 8. Lexicalisches Künstler-Lexicon, worin alle in Russland geborenen oder beschäftigten Kupferstecher anderer Nationen mit ihren Werken beschrieben werden. Es ist zu bedauern, dass das Werk für viele nichtrussische Kunstfreunde unbenutzbar ist. — Rastaviecki. Slovnik malerzow Polskich. (Poln. Künstler-Lexicon.) Warschau 1850—1857. 3 Vol. 8. — N. H. Weinwich. Dansk, Norsk og Svensk Kunstner Lexicon. Kjöbenh. 1829. 8. — J. Kukuljewic. Slownik Umjetnikah Jugoslovenskih (Südslavisches Künstler-Lexicon.) Agram 1858—1860. 8. — S. R. Köhler, The works of the American etchers. — H. Beraldi. Les graveurs du 19e. siècle. 1885. — G. Bourcard, Les estampes du 19e siècle. 1885. — v. Wurzbach, Oesterr. biogr. Lexicon. — Deutsche Biographie.

II. Verzeichniss von Werken der Künstler.

a. Unvollständig (eine Auswahl des Besten).

Huber und Rost. Handbuch für Kunstliebhaber. Zürich 1796 bis 1808. 9 Bde. 8. (Französisch 1797. 9 Vol.) — Joubert. Manuel de l'amateur. Paris 1821. 3 Vol. 8. — J. Heller. Praktisches Hand-

buch für Kupferstichsammler. Bamberg 1823—1836. 8. 2 Vol. Die II. Aufl. erschien in einem Bande 1850. Die III. Aufl. ganz neu bearbeitet von Andresen und Wessely, erschien bei T. O. Weigel 1870—1873 in 2 Bänden. (Dazu ein Ergänzungsheft 1885). — Thom. Wilson. A catalogue raisonné of the select Collection of Engravings. London 1828. 4. (Sehr selten.) — Giul. Ferrario. Le classiche stampe . . . Milano 1836. 8., s. oben IIId. — (Oberstlieuten. Haacke.) Praktisches Handbuch zur Kupferstichkunde. Von einem Kunstfreunde. Magdeburg 1840. 8. (enthält ein Verzeichniss von Blättern, die sich zur Zimmerverzierung eignen.) — T. O. Weigel. Verzeichniss der xylographischen Bücher des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1856. 8. — Rud. Weigel. Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. (Verzeichnung aller Blätter in Handzeichnungsmanier.) Leipzig 1865. 8. — H. Noel Humphreys. Masterpieces of the Early Printers and Engravers. London 1870. Fol. — E. Dutuit. Manuel de l'amateur. Paris 1881 u. ff. (Bis 1886 1., 3., 4. u. 5. Bd. erschienen.) — A. Apell. Handbuch für Kupferstich-Sammler. Leipzig 1880.

b. Vollständig.

α. In lexicaler Form.

v. Heinecken. Dictionnaire des artistes. Leipzig 1778—1790. Nur bis Diz erschienen. Das Manuscript befindet sich in der Bibliothek zu Dresden. — J. C. Fuesslin. Raisonnirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zürich 1781. — H. R. Fuesslin. Kritisches Verzeichniss der besten nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Zürich 1796. 2 Vol. 8. — A. v. Bartsch. Le peintre-graveur. Vienne 1803—1821. 21 Vol. 8. — R. Weigel. Suppléments au peintre-graveur de A. v. Bartsch. Leipzig 1843. 12. — Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde, von J. E. Wessely. Stuttgart 1881. — Jos. Heller. Zusätze zu A. v. Bartsch's Le peintre-graveur. Nürnberg 1854. 12. — J. D. Passavant. Le peintre-graveur. Leipzig 1860. 6 Vol. 8. — A. Andresen. Der deutsche peintre-graveur. Leipzig 1864—1878. 8. Der fünfte Band hat das Werk, welches da beginnt, wo Bartsch aufgehört hat, also das 17. und 18. Jahrhundert umfasst, 1878 vorläufig abgeschlossen. — A. Andresen. Die Malerradirer des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1866—1870. 4 Bde. 8. — J. E. Wessely. Die Malerradirer des 19. Jahrhunderts. Fortsetzung und Schluss des vorhergehenden Werkes. Leipzig 1874. 8. — F. Basan. Dictionnaire des graveurs. Paris 1767, 1789. 3 Vol. 8. — Ch. Le Blanc. Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1850—1857. Nur bis Pencz erschienen. — Rob. Dumesnil. Peintre-graveur français. 11 Vol. Paris 1835—1874. — Prosp. Baudicourt. Fortsetzung des vorhergehenden Werkes. 2 Vol. Paris 1859. — J. P. van der Kellen. Le peintre-graveur hollandais et flamand. Utrecht 1866. 4. (Ein Nachtrag zum gleichnamigen Werke von Bartsch, in dem jene Künstler behandelt werden, welche B. nicht aufgenommen hatte.) — Hippert & Linnig. Le peintre-graveur holl. et belge. 2 Bände. Brux. 1874. 1879. 8.

β. In Monographien.

Das alphabetische Verzeichniss der Künstler, deren Blätter in lexicalen Werken oder in besonderen Monographien eingehend beschrieben sind, hielten wir für Kunstfreunde und Sammler zur schnelleren Orientierung für unentbehrlich, damit man vorkommenden Falles sich sogleich nach den angeführten Monographien umsehen, auch ohne Zeitverlust das Werk eines jeden Künstlers in den gebräuchlichen lexicalen Handbüchern, die nicht alphabetisch verfasst sind, schnell auffinden könnte.

Für dieses Verzeichniss haben wir Abkürzungen in Anwendung gebracht und diese werden so verstanden:

A. A. Andresen, und zwar A. (P. gr.) bedeutet Andresen's deutschen Peintre-graveur; A. (M. R.) desselben Werk: die Malerradirer. — *B.* Bartsch, Peintre-graveur. — *Baud.* Baudicourt, Peintre-graveur franç. — *K.* van der Kellen, Peintre-graveur holl. — *P.* Passavant, Peintre-graveur. — *R. D.* Rob. Dumesnil, Peintre-graveur franç. — *Wgl.* R. Weigel, Suppléments. — *N.* Naumann's Archiv.

Abel, Jos. = A. (M. R.) III. — Abri, Ludw. = B. XXI. 232. — Agnen, Hier. = B. VI. 354. — P. II. 284 — Agricola, Carl. = A. (M. R.) IV. — Agostino, s. Musi. — Aguchi, Giov. (Meister mit der Fussangel) = B. XV. 540. — P. VI. 161. — Aken, Joh. van = B. I. 269. — Wgl. 36. — Albani, Fr. = B. XVIII. 342. — Alberti, Cherub. = B. XVII. 43 — Alberti, P. Fr. = B. XVII. 313. — Aldegrever, H. = B. VIII. 362. — P. IV. 102. — F. J. Gehrken. Münster 1841. — Algardi, Alex. = B. XIX. 74. — Alix. J. — R. D. VI. 19. — Allegrain, Et. = R. D. VIII. 276. — Almeloveen, J. = B. I. 285. — Wgl. 37. — Aloisi, Balt., s. Galanino. — Altdorfer, Alb. = B. VIII. 41. — P. III. 301. — Altdorfer, Eberh. = P. IV. 45. — Altmann, Ant. = A. (M. R.) III. — Amand, J. F. = Baud. I. 138. — Amato, Fr. = B. XXI. 204. — Ambrogio, Dom. = B. XIX. 198. — Amiconi, Jac. = B. XXI. 309. — Amman, Jost. = B. IX. 351. — P. III. 463. — C. Becker, Leipzig 1854. — A. (P. g.) I. (auch in Separatabdruck erschienen). Ammon, H. = A. (P. g.) IV. — Amsler, Sam. In: Neujahrsbl. der Künstlerges. in Zürich. 1850. — Andrea, Nic. — B. IX. 512. — P. IV. 190. — A. (P. g.) IV. — Andrea, Zoan. = B. XIII. 293. — P. V. 79. — Andreani, A. = B. XII. 17. — P. VI. 220. — Segelken in N. 1859. — Angeli (Torb. del Moro), J. B. = B. XVI. 173. — P. VI. 180. — Angelo (Torb. del Moro), M. = B. XVI. 201. — P. VI. 182. — Antonio da Trento. = B. XII. 14. — Aquilano, s. Hor. Santis. — Assen, van, s. Oostzaanen. — Asper, Hans. = P. III. 474. — Aubin, s. Saint-Aubin. — Audran, Gerh. = R. D. IX. 237. — G. Duplessis, Notice. Lyon 1858. 8. — Audran, P. G. = Baud. II. 291. — Badalochio, (S. Rosa). = B. XVIII. 352. — Badiale, Alex. = B. XIX. 225. — Bailly, Jac. = R. D. II. 89. — Bakhuizen, L. = B. IV. 269. — Wgl. 197. — Baldung, Hans (Grien). = B. VII. 301. — P. III. 318. — Baldi, Laz. = B. XXI. 87. — Baldini, Baccio. = B. XIII. 161. — P. V. 27. — Balestra, A. = B. XXI. 293. — Barbabin, F. = R. D. III. 313. — Barbari, Jac. de (Meister

mit dem Mercurstab.) = B. VII. 516. — P. III. 134, 144. — Harzen in N. I. — Gazette des b. a. 1861. — Barbiere, D. del = B. XVI. 355. — P. VI. 198. — Barbieri, Fr. (Guercino.) — B. XVIII. 361. — Barbieri, L. = B. XIX. 418. — Barozio, Fr. = B. XVII. 1. — Barras, Seb. = R. D. IV. 231. — Barrière, Dom. = R. D. III. 42. — Bartolozzi, Fr. Catalog der reichen Sammlung von A. Molteno. — Bartsch, A. von. Fr. Bartsch, Verzeichniss. Wien 1818. 8. — Bause, J. F. Verzeichniss des Werkes. Leipzig 1786. 8. — G. Keil, Catalog. Leipzig 1849. 8. — Bassiano, Bern. = B. XX. 166. — Bassinet-Dangard, J. P. = R. D. VIII. 297. — Bazzicaluve, Herc. = B. XX. 69. — Beauvarlet, J. F. Abbé Dairaire, Catalogue. Abbev. 1860. 8. — Beatrizet, Nic. = B. XV. 235. — P. VI. 117. — R. D. IX. 131. — Beccafumi, Dom. = P. VI. 149. — Bechon de Rochebrune, J. — R. D. III. 227. — Beerensteyn, Cl. van. = K. 124. — Bega, Corn. = B. V. 221. — Wgl. 281. — Begeyn, C. A. = K. 13. — Beham, Bart. = B. VIII. 81. — P. IV. 68. Rosenberg. Leipzig 1875. 8. — E. Aumüller. 1881. — Beham, H. S. = B. VIII. 122. — P. IV. 72. Rosenberg. Leipzig 1875. 8. — E. Aumüller. 1881. — v. Seidlitz. — Beich, J. F. = A. (P. g.) V. — Bella, Et. della. C. A. Jombert, Essai. Paris 1772. 8. — Bellange, Jac. = R. D. V. 81. — Bellavia, M. A. = B. XX. 1. — Belly, Jac. = R. D. IV. 2. — Bemmel, J. G. v. = A. (P. g.) V. — Bemmel, P. v. = A. (P. g.) V. — Benaschi, J. Bpt. = B. XXI. 208. — Berger, Dan. Anzeige sämmtl. Werke. Leipzig 1792. 8. — Beghem, Nic. = B. V. 245. — Wgl. 293. — Berlinghieri, Cam. = B. XX. 110 — Bernard, Sam. = R. D. VI. 243. — Berthold, F. = A. (M. R.) I. — Bervic. Quatremère de Quincy, Notice hist. 1823. 4. — Besozzi, Ambr. = B. XXI. 257. — Betini, P. = B. XIX. 255. — Beton, Alex. = R. D. VIII. 225. — Bevilaqua, s. Salimbeni. — Bewick, John. A descriptiv catalogue. 1851. 8. — Beytler, J. und M. = A. (P. g.) IV. — Biard, P. = R. D. V. Bickart, J. = A. (P. g.) V. — Bidauld, J. P. X. = Baudic. II. 285. — Biffi, Ch. = B. XIX. 81. — Bink, Jac. = B. VIII. 249. — P. IV. 86. — Biscaino, Bar. = B. XXI. 179. — Blanchard, Jac. = R. D. VIII. 193. — Blanchet, Thom. = R. D. VI. 252. — Bleker, G. = B. IV. 103. — Wgl. 167. — Block, B. = (P. g.) V. Blooteling, Abr. Wess. in N. XIII. Sep. Abdr. Lpz. 1867. 8. — Blum, Hans. = A. (P. gr.) III. — Boba, G. = B. XVI. 363. — Bobrun, L. = R. D. VI. 147. — Bocholt, Fr. von. = B. VI. 77. — P. II. 186. — Bock, Jer. = B. IX. 598. — Boel, P. = B. IV. 197. — Wgl. 183. — Boerner, J. A. = A. v. Eye. Leipzig 1863. (N.) — Brillot, Jos. = R. D. VI. 70. — Boissart, M. J. = R. D. IV. 25. — Boissieu, J. J. de, le Blanc, Manuel. — Rigal. — Catalog van Zande. — Cat. donné par le peintre même. Lyon 1811. 8. — Boissieu (ein Verwandter des Künstlers). Catalogue. 1878. — Bol, Hans. = K. 85. — Bol, Ferd., s. Rembrandt. — Boldrini, N. = P. VI. 217. — Bolt, J. Fr. Verzeichniss, Berlin 1794. 8. — Bonasone, Giul. = B. XV. 101. — P. VI. 102. — G. Cumberland. Some anecdots ... London 1793. 8. — G. A. Armano, Catalogo. Roma 1820. 18. — Bonington,

R. P. = Agl. Bouvenne, Paris 1873. (Stiche und Lithogr.) — Bonnecroy, J. = R. D. III. 32. — Bonnomer, Fr. = R. D. VIII. 274. — Boom, A. H. v. = B. IV. 71. — Wgl. 156. — Borboni, M. = B. XIX. 194. — Boresom, A. V. = B. IV. 215. — Wgl. 188. — Borgiani, Hor. = B. XVII. 315. — Bosch, H., s. Agnen. — Bosse, Abr. G. Duplessis, Catalogue, Paris 1859. 8. (erschien früher in Revue univ. des arts. VII.) — Both, Andr. = B. V. 199. — Wgl. 279. — Both, J. = B. V. 199. — Wgl. 276. — Boticelli, Sandro. = B. XIII. 158. — P. V. 27. — Boucher, Fr. = Baudic. II. 37. — Boucher-Desnoyers, A. = F. Halevy, Notice. Paris 1860. 8. — Bouchier. = R. D. V. 68. — Bouchorst, Jan. = K. 213. Boulogne, B. de. = R. D. II. 144. — Boulogne, L. de, sen. = R. D. I. 111. — Boulogne, L. de, jun. = R. D. III. 282. — Bounieu, M. H. = Baudic. II. 275. — Bourdet (Burde), J. C. = Wessely. Mal. Rad. d. XIX. Jahrh. V. — Bourdon, Seb. = R. D. I. 131. — Bourgignon, s. Courtois. — Bout, P. = B. IV. 401. — Wgl. 224. — Bouys, Andr. = R. D. IV. 224. — Boyer d'Aguilles, J. B. = R. D. IV. 213. Boys, A. = A. (P. g.) IV. — Boyvin, René (Renatus). = R. D. VIII. 11. — Bracelli, J. = B. XX. 74. — Bracquemard, Felix. = Gazette, XXIX. 420. — Bramante da Urbino. D. = P. V. 176. — Bray, Dirk de. D. Vis Blokhuyzen. — Breenberg, Bart. = B. IV. 157. — Wgl. 176. — Brenet, N. Guy. = Baudic. II. 179. Brentel D. F. und G. = A. (P. g.) IV. — Brescia, J. A. de = B. XIII. 315. — P. V. 103. — Brescia, J. M. de. = B. XIII. 311. — P. V. 112. — Bretschneider, Dan. = A. (P. gr.) II. — Breughel, J. sen. = K. 220. — Brew, G. = P. III. 294. — Briot, Js. = R. D. X. Wgl. 198. Brizio, s. Ambrogio. — Bronkhorst, J. G. = B. IV. 53. — 151. — Brosamer, H. = B. VIII. 455. — P. IV. 32. — Brosterhuisen, Jan de. = K. 129. — Brun, Fr. = P. IV. 176. — Hugo Bürkner = Wessely, Mal. Rad. d. XIX. Jahrh. V. — Bullant, J. = R. D. VI. 39. — Burani, Fr. = B. XX. 89. — Burgkmair, Hans sen. = B. VII. 197. — P. III. 264. — Burgkmair, H. jun. = P. III. 264, 285. — Busse, G. = A. (M. R.) III. — Buytenwech, Wil. = K. 109. — Bye, M. de. = B. I. 73. — Wgl. 8. — Cabel, A. van der. = B. IV. 221. — Wgl. 190. — Caccianemici, Vin. = P. VI. 176. Caccioli, J. A. = B. XIX. 435. — L. Calamatta = L. Alvin. Brux. 1882. — Caletti, Jos. (Cremonese.) = B. XX. 129. — Callot, Jac. = A catalogue . . . London 1804. (dem Claussin zugeschrieben.) — E. Meaume, Recherches . . . Paris 1860. 2 Vol. 8. (I. Aufl. Nancy, 1853.) — Ars. Houssaye, J. Callot. Paris 1875. (nicht vollständig.) — Houssaye, A. Paris. 1879. — Camassei. Andr. = B. XIX. 72. — Campagnola, Dom. = B. XIII. 377. — P. V. 167. — Galichon in: Gazette des b. a. XVII. 456. — Campagnola, Giul. = B. XIII. 368. — P. V. 172. — Galichon in: Gaz. des b. a. XIII. 336. — Canini, J. A. = B. XXI. 47. — Canta-Gallina, R. = B. XX. 57. — Cantarini, S. (Pesarese). = B. XIX. 119. — Cannti, D. M. = B. XIX. 222. — Capitelli, B. = B. XX. 149. — Cappelle, Joh. van. = K. 105. — Caraffe, A. Ch. = Baudic. II. 315. — Caraglio, J. J. = B. XV. 59. — P. VI. 95.

— Carmienke, H. = A. (M. R.) IV. — Carmontelle, L. C. de. = Baudic. II. 143. — Carpi, H. du. = B. XII. 11. P. VI. 206. — Gualandi Memorie. Bol. 1854. 8. — Carpioni, J. = B. XX. 175. — Carracci, Han., F., A. u. L. = B. XVIII — Carstens, A. J. = H. Riegel, Carstens Leben . . . Hannover 1867. 8. — Cartarus, s. Kartarus. — Casa, Nic. della. = R. D. IX. 180. — P. VI. 124. — Casanova, Fr. = Baudic. I. 133. — Casolano Al. = B. XVII. 42. — Castiglione, B. und S. = B. XXI. — Cavedone, J. = B. XVIII. 330. — Cesio, C. = B. XXI. 101. — Challe, M. A. = Baudic. II. 149. — Chantereau, J. = Baudic. I. 12. — Chapron, N. = R. D. VI. 212. — Charlet. Oeuvre lithogr. par de La Combe. Par. 1856. 8. — Chartier, J. = R. D. V. 50. — Cheauveau, Fr. = J. M. Papillon. Paris 1738. Neue Ausgabe 1854. — Chéron. H., L. und Elis. = R. D. III. — Chodowiecki, Dan. Alter Catalog, Berlin 1796. 8. — Jacobi, Verzeichniss, Berlin 1808. Neue Aufl. 1814. 8. — W. Engelmann. Leipzig 1857. 8. — Derselbe, Nachträge, Leipzig 1860. — Chrieger, Christ. = B. IX. 564. — Pass. VI. 241. — Ciamberlano, L. = B. XX. 25. — Cinericius. = Pass. V. 228. — Claessen, A. = B. IX. 117. — Pass. III. 34. — Clein, Joh. = B. VII. 493. — Pass. IV. 128. — Cochin, Ch. N. = C. A. Joubert, Catalog. Paris 1770. 8. — Colandon, D. = R. D. I. 269. — Colin Jean. Max Soutaine. Reims 1860. 8. — Collaert, Ad. = P. III. 35. — Constantin, J. A. = Baudic. II. 304. — Cordus, Ph. — A. (P. gr.) III. 341. — Coriolano, B. = B. XII. 18. — Pass. VI. 232. — Coriolano, J. B. = B. XIX. 33. — P. VI. 224. — Coriolanus, J. Th. = B. IX. 402. — Corneille; Cl. = P. VI. 263. — Corneille, J. B. = R. D. VI. 320. — Corneille, M. A. = R. D. VI. 285. — Cornelisz, J., s. Oostsanen. — Costa, Lor. = P. V. 203. — Cotelle, J. (le père). = R. D. V. 128. — Cotelle, J. (le fils). = R. D. V. 317. — Courtois, Guil. (Bourgignon) = R. D. I. 211. — Courtois, Jac. = R. D. I. 199. — Courtois, J. B. = R. D. I. 218. — Cousin, J. = R. D. IX. 4. — P. VI. 260. — Monseau, H. Gravures sur bois. — Coypel, A., Ch., N. und N. N. = R. D. II. — Cozza, Fr. = B. XIX. 73. — Cranach, L. sen. = B. VII. 273. — Cranach, L. jun. C. E. R(eimer), Hist. crit. Abhandl. Hamburg 1761. 8. — J. Heller, Bamberg 1821. (II. Aufl. 1854.) — Schuchardt, Leipzig 1851. — P. IV. 24. — Cremonese, s. Caletti. — Crespi, J. M. = B. XIX. 393. — Cretey, J. = R. D. IV. 223. — Crozier, J. B. = R. D. II. 82. — Crozier, J. J. = R. D. VIII. 223. — Cruikshank, G. An essay. London 1840. 8. (aus: Westminster Review Nr. 66.) — de Culmbach, Hans. = B. VI. 382. — Cuyp, Alb. = K. 98. — Daffinger, M. = A. (M. R.) IV. — Dahl, J. C. = A. (M. R.) I. — Damery, J. = R. D. III. 224. — Danhauser, J. = A. (M. R.) IV. — Daret, J. = R. D. I. 227. — Dassonville, J. = R. D. I. 167. — Daubigny, Ch. = Gazette (1874) IX. 464. — F. Herriet, Paris 1878. — Daullé, J. E. Delignières. Paris 1873. 8. Es erschien auch ein Verzeichniss seiner Blätter, welche bei dessen Witwe zu kaufen waren. — Davent, L. s. L. Thiry. — Debucourt. Artikel von Goncourt in: Gazette d. b. a. XX. 193. — Deckinger, Hier.

= A. (P. gr.) II. — De Lage = R. D. IV. 246. — Delaune, Et. = P. VI. 262. — R. D. IX. — Delff, W. J. = D. Franken. Amsterdam 1872. 4. — Demarteau. Catalogue (ohne Jahr). 8. — Anonym. Bruxelles 1883. — Denon, V. Catal. 1803. 4. (auch ital.). — A. de Pastoret. Paris 1851. 8. — Dente, M. s. Marco da Ravenna. — Derouet, Cl. = R. D. V. 73. — E. Meaume. Nancy 1853. 8. (eine II. Ausg. Paris 1854. 8. — Desbois, M. = R. D. IV. 199. — Deshayes, Nic. = R. D. III. 210. — Despré, J. L. = Baudic. II. 261. — Deutsch, H. R. = B. IX. 324. — P. III. 437. — Deutsch, Nic. Manuel = B. VII. 468. — P. III. 433. — Ch. Schuchardt, Leipz. 1851. 3 Vol. 8. — Grüneisen, Stuttg. 1837. 8. — de Deyster, L. = B. V. 451. — Wgl. 430. — Diamantini, J. = B. XXI. 265. — Dichtl, M. = A. (P. g.) V. — Dieneker, Jost. = B. VII. 243. — P. III. — Dies, A. C. = A. (M. R.) III. 123. — Dietrich, C. W. E. Link, Monographie, Berlin 1846. 8. — J. A. Börner hinterliess ein Manuscript mit dem kritischen Verzeichniss (bei der Auction 1864 verkauft). Das Handbuch von Link genügt nicht mehr. — Dietterlin, Bart. = A. (P. gr.) IV. 278. — Dietterlin, Wend. = A. (P. gr.) II. 244. — Dillich, W. = A. (P. gr.) III. 303. — Dillis, J. G. = A. (M. R.) IV. — Döringk, A. = (P. gr.) IV. 252. — Does, J. van der = B. IV. 189. — Wgl. 182. — Dofin (Dauphin) Ol. = R. D. VIII. 252. — Domenico Fiorentino, s. Barbiere. — Dorigny, M. = R. D. IV. 247. — Drevet, P., P. J. u. Cl. = A. F. Didot. Paris 1876. — Dubois, B. = R. D. I. 191. — le Ducq, J. = B. I. 197. — Wgl. 23. — Ducreux, J. = Baudic. I. 194. — Dudot, R. = R. D. I. 233. — Dürer, Albr. Aus der reichen Literatur über den deutschen Künstlerfürsten führen wir nur solche an, die den Kupferstichsammler in erster Reihe angehen. — G. S. Hussgen, Verzeichniss. Frankfurt 1778. 8. — D. G. Schöber. Leipzig 1779. 8. — Dürer. Chemnitz 1802. 8. — Catalog. Dessau 1805. 8. — (von Gf. Lepell, nach R. Weigel von Menge) — Heller. Bamb. 1827. (nur der II. Band erschienen). II. Aufl. erschien Lpz. 1831. — Schorn im deutschen Kunstblatt, 1830. — G. C. Nagler. München 1837. 8. — Von dem Leben und Werken . . . Basel 1855. 4. — B. Hausmann. Hannover 1861. 4. (Ein sehr brauchbares Werk.) — E. Galichon. Paris 1861. 8. (aus der Gazette des b. a.) — His life . . . by W. B. Scott, 1869. 8. — R. v. Rettberg. München 1871. gr. 8. (chronologisch). — Gazette (1860) VII. (chronologisch). — Ueber einzelne Werke des Meisters: M. Allihn, Dürerstudien. Lpz. 1871. — A. v. Sallet. Untersuchungen über A. Dürer. Berl. 1874. — M. Thausing's Werk über Dürer enthält kein Verzeichniss seiner Kupferstiche und Holzschnitte und ist darum nicht für den Gebrauch der Sammler eingerichtet. — Dughet, Casp., s. Poussin. — Du Hameel, Alart. = B. VI. 354. — P. II. 284. — Dujardin, K. = B. I. 159. — Wgl. 22. — Dumonstier, G. = R. D. V. 33. — P. VI. 200. — Dumonstier, L. = R. D. V. 323. — Dumont (le Romain) = Baudic. I. 1. — Dupérac, Et. = R. D. VIII. 89. — Dupuis, P. F. = R. D. III. 311. — Dusart, C. = B. V. 463. — Wgl. 333. — Duval, M. = R. D. V. 56. — Duvet, J. (Meister mit dem Eichhorn) = B. VII. 496. — P. VI. 255. —

La Bullaye, Jul. de. Paris, Rapilly. — R. D. V. 1. — van Dyck, Ant. Carpenter, Pictorial notices. Lond. 1844. 4. (in's Französische von Hymans, Antw., 1845 übersetzt.) — Weber, Catalog. — Szwykowski. Leipzig 1859. (aus N. 1858.) — Wibiral, Dr. Fr. Leipz. 1877. — van den Dyck, Dan. = R. D. III. 16. — Ebelmann, J. J. = A. (P. gr.) III. — Eberle, R. = A. (M. R.) IV. — Ebers, E. = A. (M. R.) IV. — Eck, V. = A. (P. gr.) III. — Edelink, Ger. = R. D. VII. 169. — Eisen, Ch. = Baudic. II. 152. — Ellenrieder, M. = A. (M. R.) IV. — Elzheimer, A. Passavant im Archiv für Frankfurter Geschichte. 1847. — Erhard, J. C. Börner hinterliess ein Verzeichniss im Mscpt., welches 1849 versteigert wurde. — A. Apell, Dresden 1866. 8. — Derselbe, Nachträge, 1878. — Erlinger, G. = B. VII. 471. — J. Heller. Bamberg 1837. 8. — Ermels, G. P. und J. F. = A. (P. g.) V. — Errard, Ch. = R. D. I. 97. — Eschini, A. M. = B. XXI. 165. — Estorges, J. = R. D. III. 112. — v. Everdingen, A. = B. II. 155. — Wgl. 78. — W. Drugulin, Leipzig 1873. 8. — Ezdorf, F. = A. (M. R.) IV. — Faber, T. Th. = F. H. Hillemacher, Catalogue. Paris 1843. 8. — Faber, J. und M. = A. (P. g.) IV. — Fabre, F. X. P. = Baudic. II. 319. — Facchetti, P. = B. XVII. 15. — Facini, P. = B. XVIII. 270. — Falcieri, Bl. = B. XXI. 135. — Falck, Jer. Hagen von Meckelburg, in den neuen preuss. Provinzialblättern. Vol. 3. — Szwykowski hinterliess ein Verzeichniss, s. Blätter im Mscpt., welches in der Auction 1859 verkauft wurde. — Falcone, A. = B. XX. 93. — Falda, J. B. = B. XXI. 235. — Fantuzzi, Ant. = B. XVI. 334. — P. VI. 195. — Farinati, P. u. H. = B. XVI. 161. — P. VI. 179. — Fature = R. D. VI. 143. — Fechner, E. = A. (M. R.) IV. — Feddes v. Harlingen, P. = K. 139. — Fendt, Tob. = A. (P. gr.) II. — Ferdinand von Portugal. Verzeichniss s. Werke in: Gazette des b. a. V. 153. — Ferroni, Jer. = B. XXI. 325. — Fialetti, O. = B. XVII. 261. — Ficquet, Et. Faucheux, Cat. Paris 1864. 8. — Finiguerra, M. = B. XIII. 155. — Schuchardt in N. 1858. — Fioretin, J. F. = B. XV. 502. — Fischbach, J. Wessely, Mal. Rad. V. — Flamen, Al. = B. V. 167. — Wgl. 271. — R. D. V. 135. — Flötner, P. = B. IX. 162. — P. III. 253. Focus, G. = R. D. I. 235. — Fogolino, M. = B. XIII. 212. — P. V. 145. — Fontana, J. B. = B. XVI. 209. — P. VI. 182. — Fornazeris, J. de. = R. D. X. 169. — Foucher, Nic. = R. D. V. 321. — Fragonard, Hon. = Baudic I. 157. — Fraisinger, Casp. = A. (P. gr.) II. — P. IV. 241. — Francia, Fr. (Raibolini). = P. V. 222. — Franck, J. H. = K. 177. — Franck, H. M. = A. (P. g.) V. — Franco, G. B. = B. XVI. 109. — P. VI. 177. — François, Sim. = R. D. III. 19. — Fratrel, J. = Baudic. II. 189. — Fredou, J. M. = Baudic. I. 82. — Freminet, M. = R. D. VIII. 170. — de Frey, J. P. = B. de Roquefort 8. — Friedrich, Fr. = P. IV. 228. — A. (P. gr.) II. — Frig, Ludw. = B. IX. 417. — P. III. 473. — Fuchs, Adam. = P. IV. 257. — A. (P. g.) V. — Füger, H. F. = A. (M. R.) II. — Fürstenberg, Th. C. von = A. (P. g.) V. — Fues, C. F. = A. (M. R.) IV. — Fuessli, H. Werke. Zürich 1807.

Fol. — Fyt, J. = B. IV. 203. — Wgl. 185. — Gabbiani, A. D. = B. XXI. 260. — Gärtner, G. u. J. = A. (P. g.) IV. — Galanino, B. (Aloisi). = B. XVIII. 335. — Galestruzzi, J. B. = B. XXI. 49. — Gallinari, J. = B. XIX. 247. — Gamelin, J. = Baudic. II. 200. — Garnier, A. = R. D. VIII. 196. — Garnier, N. = R. D. VII. 1. — Gatti, Ol. = B. XIX. 1. — Gaucher, Ch. Et. = R. Portalis u. H. Draibel. Paris 1879. Gauermann, Fr. = A. (M. R.) III. — J. Gauermann = Wessely, Mal. Rad. V. — Gavarni. J. Armethaut und E. Bocher. Paris 1873. gr. 8. (Lithogr. u. Radirungen.) — E. u. J. de Goncourt. Paris 1873. 8. — Gebhardt, W. M. = A. (P. gr.) V. — Geiger, J. Wiesböck, in N. 1867. — Geist, Aug. = A. (M. R.) III. — Gelée, Claude (le Lorrain) = R. D. I. 3. — Comte Guil. de L(epell). Dresd. 1806. 8. — E. Piot, Cat. rais. — Pattison, M. la vie et son oeuvre. 1884. — Gennari, Jac. = B. XIX. 264. — Genoels, Abr. = B. IV. 317. — Wgl. 209. — Gensler, Jac. u. Mart. = A. (M. R.) III. — Gérard, Mlle. = Baudic. I. 305. — Gerardini, M. = B. XXI. 126. — Géricault, Gazette d. b. a. 1866. — Ch. Clement. Paris 1868. 8. — Geron, M. = B. IX. 158. — P. III. 307. — Gherardi, Ant. = B. XXI. 299. — Gheyn, Jac. de, sen. = P. III. 115. — Ghezzi, P. L. = B. XXI. 299. — Ghisi, A., D., G. u. J. B. = B. XV. — P. VI. — Ghitti, P. = B. XXI. 169. — Gibelin, E. A. = Baudic. II. 225. — Gimignani, H. = B. XX. 193. — Giolito, Gabr. de' Ferrari = P. VI. 219. — Giordano, L. = B. XXI. 173. — Giouanni, F. = B. XXI. 97. — Giovannini, J. M. = B. XIX. 420. — Girodet, A. L. = Baudic. II. 326. — Gissey, Henri = R. D. IV. 22. — Giunta, Luc. A. de = P. V. 62. — Glauber, J. u. J. G. = B. V. — Wgl. 314. — Glockenton, A. = B. VI. 344. — P. II. 126. — Godefroy, Jean. Lacroix. Paris et Brux. 1862. 8. — Goedig, Heinr. v. Braunschweig = P. IV. 232. — A. (P. gr.) I. — Gois E. P. A. = Baudic. I. 142. — Goltzius, H. = B. III. 1. — Wgl. 92. — Goncourt, Jul. de = Burty, Phil. — Gottland, P. = B. IX. 233. — P. IV. 56. — Graf Goudt, H. = A. (P. g.) V. — Goujon, J. = R. D. VI. 33. — Gourdelle, P. = P. VI. 271. — Gourmond, J. u. F. = P. IV. 66. VI. 266. — Fr. Goya = Gazette (1867) XXII, 191. — Graf, J. A. = A. (P. G.) V. — Graf, Urse = B. VII. 456. — P. III. 425. — A. Graff = Rich. Muther. Leipz. 1881. — Grandhomme, Jac. = R. D. X. 245. — Grateloup, J. B. u. J. P. S. de = Faucheux. Paris 1864. 8. — Greche, Dom. delle = P. VI. 215. — Greuze, J. B. = Baudic. I. 128. — Grimaldi, A. u. J. F. = B. XIX. — L. E. Grimm = Wessely, Mal. Rad. V. — Grün, H. B., s. Baldung. — Guckeisen, Jac. = A. (P. gr.) III. — Guercino, s. Barbieri. — Guidi, Th. = B. XXI. 1. — Guldenmund, H. = B. IX. 150. — Guttenberg, C. u. H. Verzeichniss. Nürnberg. 4. — Haach, L. = A. (M. R.) I. — Habenschaden, Seb. = A. (M. R.) III. — Hackaert, J. = B. IV. 285. — Wgl. 201. — Haeften, N. = B. V. 441. — Wgl. 321. — Hallé, N. = Baudic. I. 14. — Notice abregé. Paris 1823. 8. — Haller von Hallerstein, C. = A. (M. R.) III. — Börner besass handschrift-

lich ein Verzeichniss von des Künstlers Hand. — Halueren, J. = P. IV. 136. — Hameel, s. Du Hameel. — Hamer, Wolf v. München = B. VI. 400. — P. II. 129. — Hamer, St. = B. IX. 151. — Hannas, M. A. = B. IX. 560. — P. V. 253. — Fr. Happel = Wessely, Mal. Rad. V. — Has, Georg = A. (P. gr.) III. — Hecke, J. van der = B. I. 99. — Wgl. 13. — Heince, Zach. = R. D. V. 131. — Heinel, Ph. = A. (R. R.) I. — Helt Stockade, N. = K. 33. — Hermann, G. u. St. = A. (P. gr.) III. — Hess, Eugen = A. (M. R.) III. — de Heusch, Wilh. = B. I. 321. — Wgl. 42. — Heuy = B. XVI. 368. (ist eigentlich Heintz). — Heyer, G. = A. (P. g.) IV. — Hillegaert, P. van = B. I. 110. — Wgl. 15. — Hirschvogel, Aug. = B. IX. 170. — P. III. 257. — Börner in N. 1866, pag. 73. — Hoecke, R. v. den = B. V. 147. — Wgl. 269. — Hoeckgeest, C. K. 82. — Hogarth, W. Die englische Literatur über diesen Künstler ist reich; wir heben nur jene Werke hervor, welche ein Verzeichniss seiner Blätter bringen. J. Nichols, Biographical anecdotes . . . Lond. 1781. 8. Eine spätere Auflage 1833. Deutsch. Leipz. 1783. 8. — Ireland, Hogarth illustr. Lond. 1791—1798. 8. — J. Trusler, The Works of Hogarth Moralized. Lond. 8. — G. A. Sala, Lond. 1866. 8. — Holbein, Ambr. = P. III. 421. — Holbein, H. = P. III. 353. — A. Woltmann. Lpz. 1866. II. Aufl. 1874. — R. N. Wornum. Lond. 1867. gr. 8. — Hollar. Wenc. G. Vertue, A. description. London 1759. 4. — G. Parthey. Berlin 1853. 8. — Derselbe. Nachträge. Berlin 1858. 8. — A. Sollmann. Nachträge in N. 1865. — Hondius, Abr. = B. V. 311. — Wgl. 310. — de Hooch, Ch. = K. 179. — Hopfer, D., J. u. L. = B. VIII. — P. III. — Hornick, Er. = B. IX. 499. — Houbraken, J. = A. Verhuell. Par. 8. Spätere Ausg. Arnheim 1875. (Wegen der dreifachen Nummerirung etwas unpraktisch.) — Huber, Wolfg. = B. VII. 485. — P. III. 305. — Huchtenburg, J. van = B. V. 401. — Wgl. 316. — Hult, P. van der = K. 37. — Huret = R. D. VIII. 250. — Hutin, C. u. Fr. = Baudic. II. — Huys, P. = B. IX. 86. — P. III. 107. — Jacque, Ch. = J. J. Guiffrey, L'oeuvre. Paris 1866. 8. — Jul. Jacquemart = Gazette, II. '875. (von L. Gonse.) — Jamnitzer, Ch. = A. (P. g.) IV. — Jardin, K. du, s. Dujardin. — Jenichen, B. = B. IX. 532. — P. IV. 200. — A. (P. gr.) II. — Ihle, J. E. = A. (P. g.) V. — Imperiale, Hier. = B. XX. 119. — Jobin, B. v. Strassburg = P. IV. 330. — Jonkheer, s. Hillegaert. — Isselburg. Merlo, Kunst in Cöln 1850. — Julien, S. = Baudic. I. 185. — Juvants, Fr. = B. XXI. 97. — Kager, J. M. = A. (P. g.) IV. — Kai, Jac. = A. (P. gr.) III. — Kandel, D. = B. IX. 392. — P. III. 348. — Kartarus, Mario = B. XV. 520. — P. VI. 157. — Kauffmann, M. Ang. = A. (P. g.) V. — Kerver, Jac. = P. IV. 304. — Kestner, M. = A. (P. g.) V. — Klein, J. A. = Ebner, Verzeichniss. Stuttg. 1853. 8. — C. Jahn, Das Werk. München 1863. 8. — Kleemann, J. F. = A. (P. G.) V. — Kobell, J. = K. 198. — Kobell, F. v. = v. Stengel, Catalogue. Nürnberg 1822. 8. — A. (M. R.) I. — Koch, J. A. = A. (M. R.) I. — Koogen, L. von der = B. IV. 127. — Wgl. 168. — Kraft, J. A. = A. (M. R.) II. — Krammer, Gabr.

= P. III. 477. — A. (P. gr.) III. — Kretschmann, C. C. = A. (P. g.) V. — Krug, L. = B. VII. 535. — P. III. 132. — Kuchler, B. = A. (P. g.) IV. — Kumberger, H. = A. (P. g.) IV. — Ladenspelder van Essen, J. = B. IX. 57. — P. IV. 142. — Laer, P. de = B. I. 1. — Wgl. 1. — La Fage, N. de u. R. = R. D. III. — La Fleur, N. G. de = R. D. IV. 11. — Lagoor, Joh. = K. 10. — Lagrenée, J. J. = Baudic. I. 200. — La Guertière, Fr. de = R. D. VI. 32. — La Hyre, L. de = R. D. I. 75. — La Mare-Richart, F. de = R. D. I. 219. — Lana, L. = B. XVIII. 368. — Lancret, J. Guiffrey. Paris 1874. 8. — Lanfranco, J. = B. XVIII. 344. — Langot, Fr. = E. Grésy, Cat. in: Revue univ. des arts. V. 520. (Sep.-Abdr. Melun. 1858.) — Lantara, S. M. = Baudic. I. 131. — Lasne, Mich. Th. Arnauldet et G. Duplessis. Caen. 1856. 8. — Lautensack, A. = A. (P. gr.) II. — Lautensack, H. S. = B. IX. 207. — P. III. 260. — Lazius, Wolfg. = A. (P. gr.) II. — Le Brun, Ch. = R. D. I. 161. — Le Clerc, J. = R. D. V. 78. — Le Clerc, Seb. = Ch. A. Jombert, Catal. Par. 1774. 8. — E. Meaume, 1877. — Leeuw, Gabr. van der = K. 25. — Le Febure, Cl. = R. D. II. 92. — Legnani, St. M. = B. XIX. 332. — Alph. Legros = Cat. von A. P. Malassis und A. W. Thibaudeau. Paris 1877. — Lejeune, N. = Baudic. I. 300. — Leigebe, G. = A. (P. gr.) V. — Leitenstorffer, F. A. = A. (P. g.) V. — Le Juge, G. = R. D. IV. 26. — Lelu, P. = Baudic. I. 231. — Le Maire, P. = R. D. VI. 204. — Lembke, J. P. = A. (P. g.) V. — Le Mercier, A. = R. D. II. 3. — Le Mercier, J. = R. D. VI. 151. — Le Mire, Noel. J. Hédou. Paris 1875. 8. — Leonhart, J. F. = A. in N. 1862. — Le Prince, Jean = Hedou, Jul. 1879. — Leroux, L. = R. D. VIII. 288. — Le Sueur, E. = R. D. I. 159. — Leu, Th. de = R. D. X. 1. — Le Vasseur, J. C. = E. Delignières. Abbev. 1865. 8. Eine neue Auflage Paris 1866. — Levieux, R. = R. D. VIII. 271. — Leyden, L. v. = B. VII. 331, auch Sep.-Abdr. 1798. 8. — P. III. 3. — Evrard, W. = l'oeuvre. 1884. — L'homme, J. = R. D. VIII. 251. — Liano (Liagno), T. P. = B. XVII. 199. — Lievens, J., s. Rembrandt. Zusätze v. Link in N. V. — Ligario, J. P. = B. XXI. 322. — Limosin, L. = R. D. V. 45. — Lindmeyer, Dan. = B. IX. 420. — P. III. 471. — A. (P. gr.) IV. — Lioni, Ot. = B. XVII. 246. — Lippi, Fra (?) = P. V. 51. — Lodi, J. = B. XIX. 69. — Loeffler, A. = A. (M. R.) IV. — Loir, Nic. = R. D. III. 182. — Loli, Laur. = B. XIX. 161. — Longeuil, J. de = F. Panhard. 1880. — Longhi, Gius. = Sachi. Mil. 1831. 8. — G. Beretta, Mil. 1837. 8. — Loos, F. = A. (M. R.) II. — Lorch, M. = B. IX. 500. — P. IV. 180. — Lorenzini, J. A. = B. XIX. 124. — Lorrain, s. Cl. Gelée. — Loutherburg, P. J. de = Baudic. II. 239. — Luchesi, M. = P. VI. 166. — Luining, A. = B. IX. 550. — P. IV. 224. — Lützelburger, H. = P. III. 445. — Lulmus, B. = B. XV. 533. — Maas, Dirk. J. A. Börner in N. IX. — K. 163. — Mabuse, J. v. = P. III. 22. — Mack, Georg = A. (P. gr.) II. — Maes, G. le jeune = K. 173. — Mahler, J. Ch. = A. (P. gr.) II. — Mair, Alex. — B. IX. 597. — P. IV.

246. — A. (P. gr.) III. — Mair von Landshut. = B. VI. 362. — P. II. 156. — Man, Corn. de = K. 47. — Manglard, A. = R. D. II. 234. — Manini, B. = B. XX. 293. — Mannini, J. A. = B. XIX. 322. — Mantegna, A. = B. XIII. 222. — P. V. 73. — Manuel, s. Deutsch. — Maracci, H. = B. XXI. 210. — Maratti, C. = B. XXI. 89. — Marc-Anton, s. Raimondi. — Marcenay de Guy. Idée. Von ihm selbst. Paris 1764. 8. — Marchesini, P. = B. XXI. 331. — Marco da Ravenna. = B. XIV. 16. — P. VI. 67. — Marcolini. = P. VI. 244. — Marconi, R. = B. XVI. 102. — Martin, M. = Baudic. II. 1. — Martini, Martin = v. Liebenau, Th. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde. 1879.) — A. (P. g.) IV. — Martino, M. (Sammartino) = B. XXI. 215. — Martino da Udine = B. XIII. 356. — P. V. 140. — Martss J. de Jonghe = B. IV. 45. — Wgl. 150. — Massé, C. u. J. B. = R. D. VI. — Masson, A. = R. D. II. 98. — Zusätze von Wessely, N. XI. — Matham, J. = B. III. 129. — Wgl. 120. — Matheus, G. = B. IX. 426. — Matsys, C. = B. IX. 97. — P. III. 97. — Matthes, N. C. = A. (P. g.) V. — Mattioli, L. = B. XIX. 335. — Mattue, C. = B. V. 73. — Wgl. 234. — Mauperché, H. = R. D. I. 39. — Maurer, Chr. = B. IX. 383. — P. III. 466. — A. (P. gr.) III. — Maurer, Jos. = A. (P. gr.) III. — Mayer, Alex. = B. IX. 597. — Mayr, J. = A. (P. g.) IV. — Mazzoni, C. J. = B. XIX. 452. — Mazzuoli, Fr. (Parmeggiano) = B. XVI. 1. — P. VI. 174. — Mecken, Isr. van. = B. VI. 184. — P. II. 190. — Medicis, Marie de = R. D. V. 66. — Meer, van der, jun. = B. I. 229. — Wgl. 30. — Meichsner, H. = A. (P. g.) IV. — Meier, Melch. = B. XVI. 246. — P. III. 474. — Meil, J. W. = F. L. Hopffer, Verzeichniss. Berl. 1809. 8. — Meissonier, Gaz. d. b. a. 1862. 1866. — N. VII. 266. — Meister E. S. 1466. s. Monogrammist E. S. — Meister mit dem Würfel = B. XV. 181. — Pass. VI. 98. — Meister mit dem Anker = B. IX. 394. — Pass. II. 145. — Meister mit der Fussangel = B. XV. 540. — Pass. VI. 161. — Meister mit dem Weberschiff s. Zwott. — Meister mit der Mausfalle = B. XIII. 362. — Pass. V. 173. — Meister mit dem Krebs = B. VII. 527. — Pass. III. 15. — Meister mit den Pilgerstäben = B. VII. 499. — Pass. III. 327. — Nagl. Mgm. IV. 219. — Meister der Sibylle = B. X. — Pass. II. 68. — Meister der Spielkarten = Pass. II. 70. — Meldemann. N. = B. VII. 481. — P. III. — Meldolla, A. = B. XVI. 29. — P. VI. 175. — Mellan, Cl. = A. de Montaiglon. Cat. Abbev. 1856. 8. — Meloni, F. A. = B. XIX. 442. — P. V. 147. — Menzel, Ad. Wessely M. Rad. V. — Mercati, J. B. = B. XX. 138. — Meryon, Ch. Gazette d. b. a. XIV. XV. — Meschini, A. = B. XX. 296. — Meslin, C. = R. D. II. 1. — Met, Cor., s. Matsys. — Meulemeester, J. C. de. E. de Busscher, Biographie. Gand. (1838.) 8. — Meunier, L. = R. D. V. 245. — Meyeringh, A. = B. V. 351. — Wgl. 313. — Meyerpeck, W. = A. (P. g.) IV. — A. Michelis = Wessely, Mal. Rad. V. — Miele, J. = B. I. 335. — Wgl. 43. — Mieris, W. van = K. 17. — Miger, S. C. = E. Bellier de la Chavignerie. Biogr. Paris 1856. 8. — Mignard, N. u. P. = R. D.

I. — Migon, J. = B. XVI. 366. — Milani, A. = B. XIX. 439. — Millet, J. F. = B. V. 323. — Wgl. 312. — R. D. I. 243. — Gaz. des b. a. XI. 262. — Mitelli, J. M. = B. XIX. 267. — Moeyart, Cl. C. = K. 58. — Molenaer, J. M. = B. IV. 1. — Wgl. 146. — Molitor. Bartsch. Nürnberg 1813. 8. — Molyn, P. = B. IV. 7. — Wgl. 147. — Mongez, Angelica. = Baudic. II. 328. — Monnoyer, J. B. = R. D. III. 229. Monogrammist E. S. = B. VIII, 5. — P. III, 21. — Colvin Sidney (L'Art, XVII, 217) — Gazette, VII, 132. — Montagna, Ben. = B. XIII. 332. — P. V. 153. — Montagne, M. und N. (Platte-Montagne). = R. D. V. — Montanet, J. = R. D. IV. 1. — Monti, A. M. = B. XIX. 257. — Moor, C. de = K. 1. — Morandi, J. M. = B. XXI. 85. = Moreau le jeune = H. Draibel. Paris 1874. 8. Mahérault, M. J. F. — Morgenstern, Ch. = A. (M. R.) II. — Morghen, Raph. = N. Palmerini. Fir. 1810. 8. (III. Aufl. 1824.) — Morin, J. = R. D. II. 32. — Moro s. Angeli. — Mozzetto, Hier. = B. XIII. 215. — P. V. 134. — Müller, Jan. = B. III. 261. — Wgl. 138. — Müller, J. G. und J. F. Andresen in N. 1865. Separatabdr. Leipzig. 1865. — Multz, A. P. = A. (P. g.) V. — Murrer, J. = A. (P. g.) V. — Musi, Agost. (Veneziano) = B. XV. 508. — P. VI. 49. — Nadorp, Fr. = A. (M. R.) II. — Najwincx, H. = B. IV. 77. — Wgl. 157. — Nanteuil, R. = R. D. IV. 35. — Nasini, J. N. = B. XXI. 263. — Natoire, Ch. = R. D. III. 315. — Necker, Jost de, s. Dienecker. — Nero. = B. IX. 48. — Neroni, B. B. XVII. 40. — Neue, Fr. de = B. IV. 115. = Neyts, G. = B. IV. 303. — Wgl. 202. — Nicoletto da Modena = B. XIII. 252. — P. V. 92. — Gazette (1869) II. 145. — Nicolle, J. = Baudic. II. 309. — Nikkellen, J. van = B. V. 435. — Wgl. 320. — Nocret, J. = R. D. II. 80. — Noe, S. = B. VIII. 10. — Norblin, J. P. = F. Hillemacher. Paris 1865. 8. — Normann, R. v. = A. (M. R). IV. — Nothnagel, J. A. Gwinner in N. XI. 256. — Nützel, H. = A. (P. gr.) II. — Nypoort, J. van d. = A. (P. g.) V. — O'Connel, Mlle. Gaz des b. a. V. 353. — Oddi, M. = B. XXI. 212. = Oesterley, C. = A. (M. R.) III. — Olivier, A. = R. D. VII. 28. — Olivier, B. = Baudic. I. 25. — Olmütz, s. Wenzel. — Onofri, Cr. = B. XX. 237. = Oostzaanen, J. C. van (Assen) = B. VII. 444. — P. II. 24. — Opel, P. = A. (P. gr.) II. — Ossenbeck, J. van = B. V. 285. — Wgl. 303. — Ostade, Adrian van = B. I. 347. — L. E. Faucheux. Paris 1862. 8. — Wgl. 46. — Ars. Houssaye. Paris 1874. — Ostendorfer, M. = B. IX. 154. — P. III. 310. — Ottini, P. = B. XVII. 207. — Oudry, J. B. = R. D. II. 188. — Ovens, J. = A. (P. g.) V. — Pace, J. B. = B. XX. 299. — Pader, Hil. = R. D. VIII. 260. — Palma, J. = B. XVI. 286. — Paon, B. B. = Baudic. I. 197. — Parigi, A. u. J. — = B. XX. — Parmeggiano, s. Mazzuoli. — Parrocel, Ch. u. P. = R. D. II. — Parrocel, J. = R. D. III. 252. — Parrocel, J. F. u. P. J. = Baudic. II. — Passari, Bern. = B. XVII. 27. — Passarotti, B. = B. XVIII. 1. — Les von de Passe = D. Franken. 1881. — Patel, le père = R. D. II. 140. — Patin, Jac. = R. D. VII. 141. — Pecham, G. = A. (P. g.) IV. — Peeters, Bon. = K. 75. — Pellegrini,

D. (Tibaldi) = B. XVIII. 10. — Pencz, G. = B. VIII. 319. — P. IV. 101. — Peregrini da Cesena. = B. XIII. 205. — P. V. 205. — Pérignon, F. L. = Baudic. II. 158. — Péril, R. = L. de Burbure. Brux. 1869. 8. — Perrier, Fr. = R. D. VI. 159. — Perrier, Guil. = R. D. III. 39. — Perruzzini, D. = B. XXI. 138. — Pesne, J. = R. D. III. 113. — Peters, F. A. = Baudic. II. 151. —Peyron, J. F. P. = Baudic. I. 287. — Piccioni, M. = B. XXI. 158. — Picou, R. = R. D. VI. 154. — Picquot, H. u. Th. = R. D. VI. — Pierre, J. B. = Baudic. I. 37. — Pietri, P. A. = B. XXI. 289. — Pietrini, Jos. = B. XXI. 320. — Piles, Roger de = R. D. II. 96. — Pilgram, J. U., s. Wechtlin. — Pinson, N. = R. D. V. 315. — Piola, Dom. = B. XXI. 149. — Pittoni, B. = P. VI. 169. — Plassard, Vinc. = R. D. I. 197. — Pleginck, Mart. = B. IX. 390. — P. IV. 244. — A. (P. g.) IV. — Ploos van Amstel, v. Alten in N. 1864. Auch im Separat-Abdruck. — Plüddemann, H. = A. (M. R.) IV. — Pò, P. u. Th. del = B. XX. — Podestà, J. A. = B. XX. 168. — — Poilly, F. de = R. Hecquet. Catalogue. Paris 1752. 8. Neue Ausgabe Paris 1866. — Pollajuolo, A. = B. XIII. 201. — P. V. 49. — Pomedello, J. M. = B. XV. 494. = P. VI. 147. — Pompadour = Gazette VIII. — Popp, H. = A. (P. g.) V. — Poppe, Mart. = A. (P. gr.) III. — Porto, G. B. del = B. XIII. 244. — P. V. 149. — Potenzano, Fr. = B. XVII. 19. — Potter, P. = B. I. 37. — Wgl. 4. — Westrheene. La Haye 1867. — Poussin, Casp. = B. XX. 232. — R. D. I. 125. — Poussin, Nic. = R. D. VI. 202. — Prestel, J. G. = (H. S. Hüsgen). Freimüthiger Cat. Frkf. 1785. 8. — Prévost, Jac. = B. XV. 496. — P. VI. 127. — R. D. VIII. 1. — Prévost, Nic. = R. D. III. 38. — Procaccino, Cam. = B. XVIII. 18. — Proudhon, P. P. = Goncourt, E. L'oeuvre. Paris. — Providoni, Fr. = B. XIX. 196. — Puccini, Bl. = B. XXI. 333. — Rabasse, J. = R. D. VII. 165. — Rabel, J. = R. D. VIII. 118. — Raffet. = H. Giacomelli. (Lithogr. und Radirungen). Paris 1862. — Aug. Bry. Par. 1874. 8. — Raibolini, s. Francia. — Raimondi, Marc-Anton. — B. XIV. — P. VI. 1. — Rainaldi, Ch. — B. XX. 230. — Rambaldi, C. A. = B. XIX. 454. — Regnault, J. B. = Baudic. I. 302. — Regnault, Th. C. = L'oeuvre. Par. 1861. — Rehberg, F. = A. (M. R.) II. — Reindel, A. C. = A. in N. XII. — Reinhart, H. u. J. C. = A. (M. R.) I. — Reiter, Bart. = (P. g.) IV. — Rektorzik, F. = A. (M. R.) IV. — Rembrandt, Paul. Gersaint. Paris 1751. 8. — Supplem. zum Vorigen von P. Yver, Amsterdam 1756. — Helle et Glomy. Paris 1751. 8. — A. de Burgy. Catalogus. Haag 1755. — D. Daulby. Liverp. 1796. 8. — A. Bartsch (mit F. Bol, J. Lievens und J. Vliet). Wien 1797. 2 Vol. 4. — C. Josi, Catalogus. Amsterdam 1810. 8. — Chev. de Claussin. Paris 1824. 8. — Supplem. 1828. 8. — R. Pole Carew (dessen Rembrandtsammlung). London 1835. — A. P. Dumesnil (auch Bol, Lievens und Vliet). Paris 1835. 8. — Wilson. London 1836. 8. — Nagler (Separatabdr. aus s. K. Lexic.) München 1843. 8. — J. Burnet. London 1859. — Ch. Blanc. Paris 1859, 1861. 2 Vol. — C. Vosmaer. La Haye 1868. 8. — Klinkhamer. Brux. 1856. (Zusätze.) — Haden, F. S. London 1877. — Rénard de St. André,

S. = R. D. IV. 17. — Reni, Guido. = B. XVIII. 275. (auch im Separat-Abdr. Wien 1795. 8.) — Resch, Wolfg. = B. VII. 473. — P. III. 221. — Restout, J. B. = Baudic. I. 152. — Reutern, Gerh. v. = A. (M. R.) III. — Reverdino, C. = B. XV. 465. — P. VI. 107. — Ribera, Jos. (Spagnoletto) = B. XX. 77. — Ricci, M. = B. XXI. 312. — Richter, Christoph und Christian = A (P. g.) V. — Rieder, G. = A. (P. gr.) II. — Riedinger, J. E. = G. A. W. Thienemann. Lpz. 1856. 8. — Von dems. Zusätze in N. V. u. VII. — Riepenhausen, Fr. u. Joh. = A. (M. R.) III. — Rivals, A. = R. D. I. 271. — Robert, Hub. = Baudic. I. 171. — Robert de Seri, s. Seri. — Robetta = B. XIII. 392. — P. V. 57. — Robusti, J. (Tintoretto) = B. XVI. 104. — Roehnlin, Phil. = A. (P. gr.) II. — Rogel, H. = A. (P. g.) IV. — Roghman, R. = B. IV. 13. — Wgl. 147. — Rolli, J. M. = B. XIX. 317. — Rombouts, Th. = K. 43. — Roos, J. H. = B. I. 129. — Wgl. 17. — Roos, J. M. u. Th. = B. IV. — Wgl. 201. — Rosa, Fr. = B. XXI. 120. — Rosaspina, Fr. = A. B. Amorini, Memorie. Bologna 1842. 8. — Rosatti, Fer. = B. XXI. 153. — Rosex, s. Nicoletto da Modena. — Rossi, Hier. = B. XIX. 234. — Rota, M. = B. XVI. 243. — P. VI. 184. — Rotnberger, Asw. = A. (P. g.) IV. — Rousseau, Jac. = R. D. IV. 190. — Ruischer, J. = K. 20. — Ruisdael, J. = B. I. 307. — Wgl. 39. — Rugendas, G. P. = H. Graf Stillfried. 1881. — Ruprecht, Prinz = A. (P. g.) V. — Rysbraeck, P. = B. V. 491. — Wgl. 345. — Sablon, P. = R. D. VI. 149. — Sacchi, C. = B. XXI. 44. — Saenredam, J. = B. III. 215. — Wgl. 129. — Saftleven, H. = B. I. 235. — Wgl. 31. — Saftleven, Corn. = K. 204. — Saint-Aubin Gabr. de = Baudic. I. 98. — Saint-Igny, J. de = R. D. VIII. 173. — Saldörfer, Conr. = B. IX. 558. — P. IV. 209. — A. (P. gr.) II. — Salimbene, Vent. = B. XVII. 189. — Sandrart, Joach. v. = A. (P. g.) V. — San Martino, s. Martino. — Santi, D. = B. XIX. 218. — Santis, H. de = B. XVII. 5. — Sanuti, Jul. = B. XV. 499. — P. VI. 104. — Sarrabat, Js. = R. D. III. 196. — Sart, C. du, s. Dusart. — Sauvan, Ph. = R. D. VIII. 302. — Savery, Roel. = A. (P. g.) IV. — Scalberge, P. = R. D. III. 1. — Scaramuccia, L. = B. XIX. 190. — Scarcella, H. = B. XVII. 25. — Scarsello, Hier. = B. XIX. 249. — Scavezzi, Pr. = B. XVI. 106. — Schadow, G. Friedländer. Düsseldorf 1864. 8. — Schäufflein, H. = B. VII. 244. — P. III. 227. — Scharffenberg, G. = B. IX. 439. — P. IV. 66. — Scheffer von Leonh. Joh. = A. (M. R.) III. — Schiavone, s. Meldolla. — Schidone, Bart. = B. XVIII. 206. — Schirmer, J. W. = A. (M. R.) II. = Schmidt, G. Fr. Cat. raison. London 1879. gr. 8. — Crayer (franz.) Paris 1809. — L. D. Jacoby. Berlin 1815. 8. (Alle veraltet und nach dem jetzigen Stande der Kunstwissenschaft unbrauchbar.) — L. Schnorr von Karolsfeld = Wessely, Mal. Rad. V. — Schön, Erh. = B. VII. 475. — P. II. 118. — Schönfeld, J. H. = A. (P. g.) V. — Schongauer, Martin = B. VI. 103. = P. II. 103. — Schubert, Fr. = A. (M. R.) II. — Schultz, J. C. = A. (M. R.) II. — Schumacher, C. =

A. (M. R.) II. — Sciaminossi, R. = B. XVII. 209. — Scolari Gius. = P. VI. 218. — Segers, Gerh. = K. 216. — Seinsheim, A. Graf v. = A. (M. R.) III. — Semoleo, s. Franco. — Senfft, Ch. = A. (P. g.) IV. — Seri, Rob. de = R. D. I. 277. — Serlio, Seb. = P. VI. 174. — Sesto, Ces. da = Gazette d. b. a. 1865. — Seymour-Haden, Fr. = Gazette (1864) XVII, 270. — Drake, W. Rich. Catalogue. London. 1880. — Sibmacher, Hans = B. IX. 595. — P. IV. 212. — A. (P. gr.) II. — Sickinger, G. = A. (P. g.) IV. — Siegen, L. v. = A. (P. g.) V. — Silvestre, Isr. = L. E. Faucheux, Cat. rais. Nancy 1857. 8. — Simmler, F. = A. (M. R.) II. — Sirani, E. u. J. A. = B. XIX. — Slabbaert, K. = K. 51. — Slodtz, R. M. = Baudic. II. 111. — Smees, J. = B. IV. 377. — Wgl. 223. — Sole, J. B. del = B. XXI. 123. — Sole, J. J. del = B. XIX. 328. — Solis, Nic. = P. IV. 124. — A. (P. gr.) II. — Solis, Virg. = B. IX. 242. — P. IV. 115. — A. in N. — Somer, J. van. Wessely, in N. XV. 105. — Somer, P. van. Wessely, in N. XVI. 39. — Sourches du Bouchet. = R. D. II. 22. — Speklin, Dan. = B. IX. 589. — P. III. 350. — Springinklee, Hans = B. VII. 322. — P. III. 239. — Sprosse, C. = A. (M. R.) I. — Stacker, H. = A. (P. g.) IV. — Stalbent, Adr. v. = K. 181. — Stalburch, J. van = B. IX. 476. — P. III. 106. — Star, Dirk van = B. VIII. 26. — P. III. 23. — Steen, Jan van. F. Westerheene. La Haye 1856. 8. — Steffek, F. Wessely (M. R.) V. — Steiner, H. = P. III. 292. — Stella, Jac. = R. D. VII. 158. — P. VI. 240. — Steynberk, Man. = A. (P. gr.) III. — Steinhammer, F. Ch. = A. (P. g.) IV. — Stiber, Wolf (Stüber) = B. XI. 574. — P. IV. 221. — Stimmer, Abel = B. IX. 559. — P. III. 461. — A. (P. gr.) I. — Stimmer, Tob. = B. IX. 330. — P. III. 453. — A. (P. gr.) III. — Stock, Ign. van der = K. 70. — Stoer, Lor. = A. (P. gr.) III. — Stölzel, C. E. im Auctionscataloge seines Nachlasses. — Stoop, Dirk. = B. IV. 89. — Wgl. 157. — Storck, Abr. = B. IV. 385. — Wgl. 223. — Stoss, Veit = B. VI. 66. — P. II. 152. — Strada, Vesp. = B. XVII. 302. — Strange, R. Le Blanc. Leipzig 1847. 8. — Strauch, Laur. = B. IX. 599. — P. IV. 217. — A. (P. gr.) I. — Strauch, G. und St. = A. (P. g.) V. — Stringa, Fr. = B. XIX. 313. — Stuber, Wolf = A. (P. g.) IV. — Stuhlmann, H. = A. (M. R.) III. — Suavius, Lamb. = P. III. 109. Renier, J. S. Catalogue. 1878. — Subleyras, P. = R. D. II. 255. — Suchuduller, S. = A. (P. g.) IV. — Summer, Andr. = B. IX. 515. — P. IV. 191. — A. (P. gr.) II. — Sustris, Fr. = A. (P. g.) IV. — Suyderhoef, Jonas. J. Wussin. Lpz. 1861. 8. (Aus Naumann's Archiv, VII.) Franz. Uebersetzung von H. Hymans in: Revue univ. d. arts. XVI. — Swanewelt, Herm. = B. II. 247. — Wgl. 82. — Swart, Jan. = B. VII. 492. — P. III. 14. — Sweerts, M. = B. IV. 411. — Wgl. 224. — Taraval, J. G. = Baudic. II. 317. — Tardieu = Raoul-Rochette 1874. 4. — Gazette d. b. a. 1863. — Telman de Wesel = B. VI. 311. — P. II. 203. — Tempesta, A. = B. XVII. 123. — Tenissen. Corn. = B. IX. 152. — P. III. 30. — Terzi, Fr. = A. (P. gr.) II. — Testa,

P. = B. XX. 211. — Testelin, H. u. L. = R. D. III. — Theodore(?) = R. D. I. 247. — Thevenin, Ch. Baudic. II. 313. — Thieme, Veit = A. (P. gr.) III. — Thill, J. C. v. = A. (P. g.) V. — Thiry, Leon. de Deventer = B. XVI. 307. — P. VI. 189. — Thomassin, Phil. = Bruwaert, M. E. Troyes. 1879. — Thon, Sixt. = A. (M. R.) IV. — Tibaldi, s. Pellegrini. — Tinti, L. = B. XIX. 240. — Tintoret, s. Robusti. — Tischbein, W. = A. (M. R.) II. — Tizian, s. Vecellio. — Todeschis, J. B. = B. XXI. 297. — Toornvliet, Jac. = K. 22. — Torbido del Moro, s. Angeli. — Torre, Fl. = B. XIX. 213. — Tortebat, Fr. = R. D. III. 214. — Tortorel, J. = R. D. VI. 42. — Trémoliere, P. C. = Baudic. II. 21. — Triva, A. = B. XIX. 230. — Troostwyk, W. A. = K. 187. — Troy, Fr. de = R. D. VII. 337. — Troy, J. B. F. = R. D. VIII. 299. — Tschémessoff = Rovinski. 1878. — Twenzer, Joh. = A. (P. gr.) II. — Uden, L. van = B. V. 11. — Wgl. 228. — Udine, Mart. da (Pellegrino da San Daniele) = B. XIII. 356. — P. V. 140. — Uffenbach, Phil. = B. IX. 577. — P. IV. 238. — A. (P. g.) IV. — Ugolini = B. XX. 297. — Utkin, N. J. = Rovinski. Petersburg 1884. — Uytenbroeck, M. = B. V. 79. — Wgl. 236. — Vadder, L. de = B. V. 57. — Wgl. 233. — Vajani, A. u. A. M. = B. XX. — Vaillant, J. = A. (P. g.) V. — Vaillant, W. Wessely. Wien 1865. 8. — 2. Aufl., vermehrt. 1881. — Zusätze N. XI. 207. — Valeñtin, M. = R. D. VII. 163. — Valesio, J. L. = B. XVIII. 209. — Vallée, Alex. = R. D. VIII. 140. — Vallet, P. = R. D. VI. 101. — Vanloo, C. A. = Baudic. II. 103. — Vanni, Fr. = B. XVII. 195. — Vanni, J. B. = B. XX. 113. — Varotari, Dar. = B. XXI. 167. — Vecellio, Tizian = B. XVI. 93. — Velde, Adr. van der = B. I. 209. — Wgl. 26. — J. van der Velde = Franken und van der Kellen, L'oeuvre. 1883. — Verdier, Fr. = R. D. VIII. 280. — Verkolje, J. Wessely N. XIV. 81. — Verkolje, Nic. Wessely N. XIV. 99. — Vermayen, J. C. = P. III. 103. — Vernet, Jos. = Baudic. I. 59. — Verrochio, A. del = P. V. 52. — Verschuring, H. = B. I. 121. — Wgl. 17. — Viani, D. M. u. J. M. = B. XIX. — Vicentino, J. N. = B. XII. 16. — P. VI. 212. — Vico, Enea = B. XV. 273. — P. VI. 121. — Vien, J. M. = Baudic. I. 65. — Vignon, Cl. = R. D. VII. 148. — Villequin, Steph. = R. D. VIII. 259. — Vincent, F. A. = Baudic. I. 297. — Vinci, L. da = P. V. 179. — Vischer, Georg = A. (P. g.) V. — Visscher, C. = R. Hecquet. Cat. Paris 1757. 8. — F. Basan, Dict. Paris 1767. 8. — Will. Smith, A. Catalogue. London 1864. 4. — J. Wussin. Lpz. 1865. — Visscher, J. de. Wessely, N. XI. 113. — Visscher, L. Wessely, N. XI. 192. Beide auch im Separatabdruck. Leipzig 1865. — Visselet, M. = R. D. III. 21. — Vivier, G. de = R. D. III. 108. — Vleugels, Nic. = R. D. VIII. 285. — Vlieger, S. de = B. I. 19. — Wgl. 3. — Vliet, Jos., s. Rembrandt. — Vogel, L. = A. (M. R.) II. — Vogel von Vogelstein, C. = A. (M. R.) II. — Vogtherr, H. = P. III. 344. — Volkmer, T. = A. (P. g.) IV. — Vollmer, Ad. = A. (M. R.) III. — Vovet, Sim. = R. D.

V. 71. — Vouillemont, Seb. = R. D. IX. 184, 236. — Vuibert, R. = R. D. II. 9. — Vyl, J. den = B. IV. 183. — Wgl. 181. — Wael, J. B. de = B. V. 1. — Wgl. 227. — Waes, Aert van = K. 54. — Wagner v. Meiningen, C. = A. (M. R.) II. — Wagner, J. M. von = A. (M. R.) I. — Wailly, C. de = Baudic. II. 181. — Walch, s. Barbari. — Wals, G. = (P. g.) V. — Waterloo, A. = B. II. 1. Auch Separatabdruck. Wien 1795. 8. — Wgl. 70. = Watteau, A. = R. D. II. 181. — Edm. de Goncourt, Catal. rais. Paris 1875. 8. — Wechter, G. = B. IX. 164. — P. IV. 207. — A. (P. g.) V. — Wechter, H. = A. (P. g.) IV. — Wechtlin J. (Meister mit den Pilgerstäben). B. VII. 449. — P. III. 327. — Weenix, J. B. = B. I. 389. — Wgl. 65. — Wehm, Zach. = B. IX. 561. — P. IV. 338. — A. (P. gr.) III. — Weigel, Hans = P. IV. 309. — Weiner, Hans = A. (P. gr.) II. — Weinher, P. s. = B. IX. 551. — P. IV. 235. — A. (P. g.) IV. — Weinher, P. j. = A. (P. g.) IV. — Wenig, J. G. = A. (P. g.) V. — Wenzel von Olmütz = B. VI. 317. — P. II. 132. — Werner, Fritz = Wessely (M. R.) V. — Weygel, H. u. M. = A. (P. g.) IV. — Wiegmann, R. = A. (M. R.) II. — Wierix, A., H. und Joan. Alvin. Brux. 1866. 8. — Wilborn, N. = B. VIII. 543. — P. IV. 139. — Wilder, J. C. J. = Naumann's Archiv IX. — Wille, J. G. = Le Blanc. Lpz. 1847. 8. — Wille, P. A. = Baudic. II. 298. — Windheim, Hans v. = B. VI. 312. — P. II. 154. — Winhart, D. = P. IV. 314. — Wintter, J. G. Andresen in N. XIV. — Wittmer, J. M. = A. (M. R.) II. — Woeiriot, P. = R. D. VII. 43. — Wörle, J. C. = A. (P. g.) IV. — Woollet, W. Handschriftl. Catalog in Börner's Sammlung, s. auch Auctionscataloge, in denen fast das complete Werk des Meisters angegeben ist. — Worms, A. de = B. VII. 488. — Merlo, Leipzig 1864. 8. — Derselbe, Nachträge, 1884. — Wouters, Fr. = K. 40. — Wouwerman, Ph. = B. I. 395. — Wyck, Th. = B. IV. 137. — Wgl. 170. — Zan, Bernh. = A. (P. gr.) III. — Zani, J. B. = B. XIX. 238. — Zasinger, M. = B. VI. 371. — P. II. 169. — Zeeman, R. = B. V. 121. — Wgl. 247. — Zimmermann, Cl. v. = A. (M. R.) III. — Zündt. Mat. = B. IX. 530. — P, IV. 194. — A. (P. gr.) I. — Zwinger, G. P. = A. (M. R.) IV. — Zwoll oder Zwott, J. (der Meister mit dem Weberschiff). B. VI. 90. — P. II. 178.

Bei Künstlerwerken, die R. D.'s P. g. beschreibt, möge auch der XI. Band desselben, der Zusätze bringt, berücksichtigt werden.

Wir fügen hier ein Verzeichniss solcher Werke an, welche an die Maler sich anschliessend, alle Stiche, die nach denselben vorhanden sind, anführen und beschreiben. Es steht zu erwarten, dass sich dieses Verzeichniss bei zunehmender Forschung, die unsere Zeit kennzeichnet, vermehren wird.

Backhuyzen, L. Smith, A. Catalogue. London 1836. VI. — Baudouin, P. A. im II. Heft: Les graveures franç. par. E. Bocher. —

Berghem, N. H. de Winter, Beredeneerde Catalogus. Amsterdam 1767. 8. — Smith, Catal. V. — Both, J. und A. Smith VI. — Boucher, Fr. Em. Wattier, L'oeuvre. Paris 1873. Fol. — Buonarotti, Mich. Ang. Heinecken, Nachr. — Chardin, J. B. bei E. Bocher. — Coques, Gonzales. Smith IV. — Cuyp, A. Smith V. — Dietrich, C. W. E. Heinecken, Nachr. — Dow, G. Smith I. — Dujardin, K. Smith V. — Dyck, A. v. Smith III. — Gelée, Cl. (le Lorrain). J. Smith VIII. — Gravelot, H. bei E. Bocher. — Greuze, J. B. J. Smith VIII., bei E. Bocher. — Hackaert, J. Smith VI. — Heemskerk, Mart. Th. Kerrich. Cambridge 1829. 8. — Heyden, J. v. d. Smith V. — Hobbema, Mind. Smith VI. — Hooghe, P. de. Smith IV. — Huysum, J. v. Smith VI. — Jordaens, J. R. Hecquet, Catal. Paris 1757. 8.; eine frühere Ausgabe ist von 1751. — F. Basan, Dict. Paris 1767. 8. — Lancret, N. E. Bocher, 4. Heft. — Lavreince, N. bei E. Bocher, im I. Heft. Paris 1875. — Metzu, G. Smith IV. — Mieris, F. Smith I. — Mieris, W. v. Smith I. — Moreau, J. M. le jeune. E. Bocher, 6. Heft. — Murillo (u. Velasquez), Cbarles Courtis. London 1883. — Neer, E. v. der. Smith IV. — Netscher, Casp. Smith IV. — Ostade, A. v. Smith I. — Ostade, J. s. Smith I. — Potter, P. Smith V. — Poussin, Nic. J, Smith, A. Catalogue (im 8. Band.) London 1837. gr. 8. — Andresen. Leipzig 1863. 8. — Pynaker, A. Smith VI. — Raphael (Santi) in: v. Heinecken, Nachrichten. — Quatremère de Quinci. Milano 1829. 8. — J. D. Passavant Raphael. Leipzig 1839. — Tauriscus Eubaeus (Graf Lepell). Frankf. 1819. 8. — Nagler, Separatabdruck aus s. K. Lexicon. — C. G. Braun. Wiesbaden 1815. 8. — Rembrandt, P. Nagler (Separatabdruck aus s. K. Lexicon. München 1843. — Smith VII. — Reynolds, Josh. Edw. Hamilton, Cat. raison. London 1874. gr. 8. — E. Wheatly, Catalogue. London 1825. 8. — Rubens, P. P. J. F. Michel, Histoire. Brux. 1771. 8. — J. Smith. Levensbeschryving. Amsterdam 1774. 8. (2. Aufl. Antwerp. 1840.) — R. Hecquet, Catalogue. Paris 1757. 8. — Basan, Dict. Paris 1766. 8. — Smith II. — A. v. Hasselt, Hist. Brux. 1840. 8. — C. G. Voorhelm Schneevogt. Harlem 1873. 8. (Da die Abtheilungen nicht nummerirt sind, dagegen jede Abtheilung eine besondere Nummerirung der Blätter hat, so ist das Buch in dieser Hinsicht unpraktisch.) — Ruisch, R. Schmidt VI. — Ruysdael, J. Smith VI. — Saint-Aubin, Aug. bei Bocher. V. Heft. — Schalken, Gotf. Smith IV. — Slingelandt, P. v. Smith I. — Steen, J. Smith IV. — Teniers, D. Smith III. — Terburg, G. Smith IV. — Velde, A. v. der. Smith V. — Velde, W. v. d. Smith VI. — Vinci, Leon. da. A. é Guillon. Le cénacle da L. de Vinci. (Alle Nachbildungen desselben.) Milano 1811. 8. — Watteau, A. Goncourt, Cat. rais. Paris 1875. 8. — Werff, A. van der. Smith IV. — Wouwerman, Ph. Smith I. — Wynants, J. Smith VI.

B. Werke über Kupferstich-Sammlungen.

a. Oeffentliche.

Fr. v. Bartsch. Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Wien 1854. 8. — J. E. Wessely. Die Kupferstichsammlungen Wiens. 1866. 8. — (Fr. Schestag.) Illustr. Catalog der Ornamentstich-Sammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. Wien 1871. gr. 8. — J. E. Wessely. Die Kupferstichsammlung der kgl. Museen zu Berlin. Lpz. 1874. 8. — J. G. A. Frenzel. Ueberblick der Kupferstiche und Handzeichnungen, welche in der kgl. Kupferstich-Galerie zu Dresden ausgestellt sind. Dresden 1838. 8. — Derselbe. Die Kupferstichsammlung des Königs Friedrich August II. v. Sachsen. Leipzig 1854. 8. — A. Essenwein. Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Nürnberg 1874. gr. 4. — H. F. Massmann. Die Xylographa der kgl. Hofbibliothek in München. Leipzig 1841. gr. 8. — J. D. Passavant. Vierter Bericht über das Städel'sche Kunstinstitut. Frankfurt 1859. 4. — Carl Lampe. Verzeichniss der Kunstblätter im städt. Museum zu Leipzig. Leipzig 1860. 8. — Ed. Bodemann. Xylographische und typographische Incunabeln der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Hannover. Hannover 1866. gr. 4. — Verzeichniss der Kupferstichsammlung des polytechnischen Vereins zu Würzburg. 1855. 8. — Verzeichniss der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg. 1878. (Vollständiger Catalog). — H. A. Klinkhamer. Les estampes indécrites du Musée d'Amsterdam. Brux. 1857. 8. — J. W. Kaiser. Katalogus der Tentoonstelling van Prenten (im Vereinslocale „Arti et Amicitiæ" in Amsterdam). Amsterdam 1865. 8. — Duchesne aîné. Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre. Paris 1834. 8. — A. Bonnardot. Lettre au bibliophile Jacob sur les cabinets des estampes. Paris 1848. 8. — C. F. v. Rumohr & J. M. Thiele. Geschichte der kgl. Kupferstichsammlung zu Kopenhagen. Lpz. 1835. 8. — J. M. Thiele. Haandbog i den Kongelige Kobberstiksammling. Kjöbenhavn 1863. 8. — British Museum. A Guide to the Drawings and Prents exhibited in the Kings Library. London 1862. 8. — Triquetti. Musée de Londres. — Duchesne aîne. Compte rendu à Son Exc. le ministre de l'interieur, du voyage fait en Angleterre, pour examiner diverses collections d'estampes publiques ou particulières. 1824. (Im Moniteur univ.) — Fagan, Handbook to the Departement of Prints ... in the British Museum. 1879. — W. H. Willshire. A descriptive Catalogue of early Prints in the British Museum. 1884. — F. Rolle. Ville de Lyon. Catalogue raisonné des estampes de la Bibliothèque du Palais des arts. Lyon 1854. 8. — Duchesne aîne. Notice des estampes exposées à la bibliothèque royale. Paris 1841. 8. — Catalogue des estampes au Musée central des Arts. Paris, an VII. 4. — Catalogue des peintures, sculptures dessins et estampes du musée de Valenciennes. Valenc. 1865. 8. — G. Duplessis. Le département des estampes à la Bibliothèque impé-

riale. Paris 1860. 8. (aus Gaz. des b. a. 1860.) — Ed. Fleury. Introduction à un catalogue de dessins et gravures sur le département de l'Aisne. Laon 1860. 8. — Le département des estampes à la bibliothèque nationale. 1875.

b. Private.*)

C. K. Rupprecht. Kritisches Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung des Freih. St. v. Stengel. Bamb. 1824, 1825. 2 Vol. — H. Stolting (zu Stettin). Verzeichniss seiner Sammlung. Lpz. 1859. 8. — J. G. v. Quandt. Verzeichniss meiner Kupferstich-Sammlung. Lpz. 1853. gr. 8. — Verzeichniss der von G. F. Schmidt nachgelassenen Sammlung von Kupferstichen. Berlin 8. — (A. Marsand.) Il fiore dell' arte dell' intaglio nelle stampe con singolare studio raccolte dal Sg. Luigi Gaudio. Pad. 1823. 4. — Benincasa. Descrizzione della raccolta di stampe del Conte J. Durazzo (Genova). Parma 1789. 4. — Malaspina di Sannazaro. Catalogo di una raccolta di stampe antiche. Milano 1824. 5 Vol. 8. — Ney-Mayr. Cenni sulle antiche stampe. (Sammlung Manfredini.) Ven. 1832. 8. — Catalogue de la collection J. P. Cerroni. Vienne 1827. gr. 8. — Catalogo di una seria preziosa delle stampe, raccolte dal Prof. G. A. Armano. Rom 1820. 8. (das Werk des Giul. Bonasone). — Collezione di stampe — del fu Conte U. Aldrovandi. Bologna 1833. 8. — Al. Zanetti. Le premier siècle de la chalcographie, ou catalogue raisonné des estampes du cabinet L. Cicognara. Ven. 1837. 8. — Catalogue de la plus précieuse ollection d'estampes. (Del-Marmol.) Anvers 1794. (Besonders die Werke von Rubens und van Dyck waren vorzüglich). — Catalogus van eene uitmuntende verzameling van Prentkunstbladen etc. (Blätter und Portraits, die auf die franz. Revolution sich beziehen) van de Heer G. M. Nebe. Amsterdam 1809. 8. — Catalogue des estampes de Cabinet du Roi. Paris 1808. 4. — Bénard. Cabinet de Paignon-Dijonval. Paris 1810. 4. — E. F. Gersaint. Catalogue du cabinet Quent. (Schönes Werk von Callot, Le Clerc.) Paris 1744. 8. — Adolphe de Puibusque. Catalogue des gravures composant la collection de Mm. Adolphe de Puibusque. Paris 1866. 8. — A Catalogue raisonné of the select collection of Th. Wilson. London 1828. 4. — Udsigt over den afgangne Conferentsraad Fr. Adam Müller efterladte Kobberstik-Samling. (Portraits, Pinacotheca Dano-Norvegica.) Kjöbenhavn 1796. 4.

c. Ueber Portrait-Sammlungen.

J. Apin. Anleitung, wie man Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln soll. Nürnberg 1728. — (J. Caulfield.) Chalcographimania, or the portrait-collector (humorist. Abhandlung.) London 1814. 8. — A. Bonnardot. Le Pourtraict de l'iconophile Parisien. Paris 1852. 8. — G. Duplessis. De la gravure de Portrait en France. Paris 1875. — J. K. W. Möhsen. Verzeichniss einer Sammlung von Bildnissen berühmter Aerzte. Berlin 1771. 4. —

*) Hierher gehören gewissermaassen auch die Auctionscataloge; s. diese.

Will. Wadd. Nugae chirurgicae. Verzeichniss von Bildnissen berühmter Chirurgen. London 1834. 8. — J. D. W. Sachse. Verzeichniss von Bildnissen von Aerzten und Naturforschern. Schwerin 1847. 8. — C. F. Hommel. Effigies Juris consultorum. Lips. 1760. 8. — W. E. Drugulin. Allg. Portraitcatalog. (Die hier verzeichnete Sammlung hat Fr. Muller in Amsterdam en bloc gekauft). Leipzig 1860. 8. — Derselbe. Verzeichniss von 6000 Portraits von Aerzten, Naturforschern etc. Lpz. 1863. 8. — Joh. Heitzmann. Portraits-Catalog (alle in Deutschland bis 1857 erschienenen Portraits). München 1858. 8. — J. F. Krieger. Leben und Thaten Friedrichs des Einzigen in einer Reihe von Kupferstichen und Holzschnitten gesammelt. Halberstadt 1817. 8. (Die Sammlung von 963 Bildnissen kam in's Berliner Kupferstich-Cabinet.) — R. Weigel. Kunstlager, s. oben I. (Eine besondere Abtheilung enthält ein alphabetisches Verzeichniss nach der Natur gezeichneter Portraits bildender Künstler (gez. seit 1811 von C. Vogel, jetzt im Kupferstich-Cab. zu Dresden). Dresden 1831. 4. — F. R. Fuessli. Verzeichniss aller in Kupferstiche gebrachter Künstler-Portraiten. Zürich. 8. — G. W. Panzer. Beytrag zur Geschichte der Kunst, oder Verzeichniss der Bildnisse der Nürnberger Künstler. Nürnberg 1784. 8. — Derselbe. Verzeichniss von Nürnberger Portraits aus allen Ständen. Nürnberg 1790. 8. — Künstler-Portraits. (Lagercatalog von R. Zeune.) Dresden. 8. — (J. C. Schumann.) Der anderwaits verneuerte Alchimedon (Virtuosen- und Künstlerportraits). Dresden 1684. 8. — J. von Szwykowski. Historische Skizze über die frühesten Sammelwerke Altniederl. Malerportraits bei Hier. Cock in Antwerpen und H. Hondius in Haag. Lpz. 1856. 8. (Aus Naumann's Arch.). — J. A. G. Scheteligs. Iconographische Bibliothek. Hannover 1795, 1800. 8. (A—E erschienen.) — P. Lelong. Liste général et alphabétique des portraits gravés de François et Françoises illustres jusqu'en l'année 1775. Paris 1809. Fol. — Soliman Lieutaud. Liste de portraits omis dans le P. Lelong. Paris 1844. 8. — Derselbe. Liste de portraits . . . jusques et y compris l'année 1775. II. Aufl. Paris 1846. 4. — Derselbe. Liste de portraits de députés à l'Assemblée nat. de 1789. Paris 1854. 8. — Derselbe. Liste alphab. de portraits de personages nés dans l'ancien duché de Lorrain. Paris 1852. 8. — Derselbe. Recherches sur les personages nés en Champagne. Paris 1856. 8. — Derselbe. Maison de Noailles. 8. — Notice sur la collection de portraits de Marie Stuart, appartenant au prince Labanoff de Rostoff. St. Petersburg 1856. 8. (II. Aufl. 1860.) — G. E. Petit. Catal. de différents portraits gravées par E. Desrochers. 4. — Catalogue général des portraits formant la collection de S. A. R. Mgr. le Duc d'Orleans. 4 Vol. Paris 1829, 1830. 8. — Fevret de Fontette. Liste general et alphab. des portraits gravés des François et Françoises jusqu'en 1775. Paris 1809. Fol. — Catalogue des Portraits, gravés par les soins du Odieuvre. 4. — Alkan. Les graveurs de Portraits en France. (Coll. Firmin-Didot.) — G. Duplessis. De la gravure de Portraits en France. Paris 1875. — Ch. Avezac-Lavigne. Portraits historiques. Paris 1879. — Henry Bromley. A catalogue of engraved British portraits. London 1793. 4. — J. M. Flindall. The amateur's pocket companion. (Engl. Portraits.)

London 1813. 12. — Evans. Catalogue of a collection of engraved portraits. 2 Vol. 8. — James Anderson Rose. A Collection of engraved portraits. London 1874. 4. — Jos. Ames. A Catalogue of English Heads. (The Fothergill-Collection.) London 1748. 8. — J. Chaloner Smith. British Mezzotinto Portraits. London 1878. — J. Granger. A Biographical History of England. London 1804. 4 Vol. gr. 8. — Will. Cotton. A Catalogue of the portraits painted by Jos. Reynolds. London 1857. 8. — Frederik Muller. Beschrijvende Catalogus van 7000 portretten van Neerlanders. Amsterdam 1853. 8. — J. T. Bodel-Nyenhuis. Liste alphab. d'une collection des portraits d'imprimeurs, de libraires etc. Leyde 1855. 4. — Catalogue des estampes. I. Portraits gravés par et d'après A. v. Dyck. (Magazin des H. Weber.) Bonn 1852. 8. — A. G. de Visser. Portretten van Admiralen, Zeehelden, Zeereizigers. (Lagercatalog.) Haag. 8. — Д. Ровинскій, Сиоварь русскихь гравированнихъ портретовъ. (Rovinski, Catalog russischer gestochener Portraits.) Санктпетербургъ 1872. — A. Strunk. Samlinger til en beskrivende Catalog over Portræter af Danske, Norske og Holstenere. Kopenhagen 1865. 8. — A. Strunk. Catalog over Portræter af det Danske Kongehuus. 1881.

Anhang.

I. Kunstverlags-Adressen

(zu Seite 144).

Bei dem Bestreben, dem Kunstfreunde auch bezüglich der Adressen irgend einen Wink zur Orientirung zu geben, wuchs uns unter der Arbeit das Material so an, dass wir auf eine vollständige Benutzung desselben verzichten mussten und gezwungen waren, nur die wichtigeren Verlagsfirmen anzuführen, wobei wir auf Kupferstecher, insofern sie als Drucker auf Blättern genannt werden, grösstentheils keine Rücksicht nahmen. Die Künstlernamen innerhalb der Klammern zeigen an, dass sich auf deren Blättern die betreffende Adresse findet.

Aa, P. van der, Bruder des Stechers H. van der Aa, arbeitete 1697 als Kunstverleger in Leyden (H. van der Aa, Blooteling.) — Adolfz (Adolfzoon) Harmen. Holländ. Verleger des 17. Jahrhunderts. (H. Goltzius — auf späteren Abdrücken — E. Sadeler, P. Huys.) — Aelst, Nic. v., geb. zu Brüssel 1526, seit 1580 in Rom, wo er einen Kunstverlag gründete. Er lebte noch 1613. Seinen Verlag erbte Thomassin, J. de Rubeis jun., V. Cenci und St. Scolari zu Venedig. Er kaufte Platten alter Italiener, die er retouchirte, seine Adresse ist also eine späte. (Beatrizet, E. Vico, M. da Ravenna, G. Ghisi. Als gute Adresse gilt er bei A. Tempesta, Sciaminossi, Ch. Alberti, Han. und L. Carracci, C. Cort, P. Facchetti, V. Strada.) — Alberti. G. s. Palumbo. — Allard, Huych, holl. Verleger, Mitte des 17. Jahrhunderts, der vielleicht auch Stecher war. Seine Adresse gilt als eine späte, da

er Platten aus zweiter und dritter Hand erwarb. (C. Saftleeven, J. Suyderhoef, M. Mozyn, C. Visscher.) — Allard, C. und J. Verwandte des Vorigen? ersterer um 1690. (J. van der Velde, R. Zeemann, Suyderhoef.) — Altmeyer. Drucker der Neuzeit in Berlin. (J. Caspar, M. Steinla.) — Aquilano, Hor. s. de Santis. — Arnavon, L. Verleger in Avignon, 18. Jahrh. (Balechou.) — Arnold, E. Kunstdrucker der Neuzeit. (E. Mandel, M. Steinla.) — Artaria, betriebsame Verlagsfirma zu Anfang dieses Jahrhunderts in Mannheim, welche auf guten Grabstichelblättern der Neuzeit zu finden ist. (P. Bettelini, Agricola, C. G. Schultze, C. E. Hess, R. Morghen, Fr. Müller, Richomme.) — Audran, J. Stecher und Kunstverleger in Paris. (J. Pesne, Drevet, Edelinck, Duflos.) — Audran, K. (Charles). Stecher und Verleger. Seine Adresse ist neu; er scheint alte, abgenutzte Platten retouchirt zu haben. (H. Swanevelt.) — Avont, P. v. Seine Adresse findet sich auf Blättern von W. Hollar, der nach dessen Inventionen radirt hat. — Bang, H., fanden wir bei J. Sibmacher vor. (c. 1630.) — Banheining, C. c. 1650, holl. Kunstverleger. Auf Blättern seines Zeitgenossen Suyderhoef ist seine Adresse die erste. — Bardi, L., italien. Kunstdrucker, Anfang dieses Jahrh. Seine Adresse ist die erste. (P. Toschi, J. Longhi, R. Morghen. Garavaglia.) — Barlacchi, Thom., Belgier, 1580—1590 in Rom als Verleger thätig. Er retouchirte Platten alter Italiener, wie M. Anton, E. Vico und zeichnete zuweilen: Th. Barl. — Basan, Fr., franz. Stecher und Verleger zu Paris 1723—1782. Sein Verlag war sehr reich; er liess von jungen Künstlern Platten ausführen, die ihren Namen nicht zeichneten; desshalb viele Bl. nur: chez Basan angegeben sind. (Bargas, Th. v. Kessel, A. Lommelin — im späteren Zustande — Cl. Mellan.) — Baudous, R. de. Kunstverleger in Amsterdam, arbeitete 1609—1620. Seine Adressen sind die ersten. (H. Goltzius, J. Matham, Jac. de Gheyn, A. Stok.) — Beerendrecht, holl. Verleger um 1620. (C. Saftleeven, Bassen, Scheindl.) — Berra, M. Kunsthändler und Verleger in Prag, in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Er kaufte Platten aus anderem Verlage. (Agricola, C. Rahl, J. A. Klein, J. J. Kirchner.) — Bertelli, ital. Verlegerfamilie, von 1526 an. In ihrem Verlage erschienen Abdrücke berühmter Platten: a) Christofano, geb. zu Rimini; b) Ferrando, geb. zu Venedig, arbeitete um 1560; c) Luca, 1550—1560. Seine Verlagsartikel sind selten; d) Orazio, Ende des 16. Jahrhunderts. (Han. und A. Carracci, G. B. Fontana, M. Rota und auf venet. Stichen.) — Blanco (Bianco, Bianchi) Christ. aus Lothringen, war als Verleger 1595—1610 thätig. (G. Ghisi.) — Billy, Vicenzio, röm. Kunsthändler und Verleger. Seine Adresse gehört nicht zu der ersten und gesuchten. Er war in seinem Geschäfte kein gewissenhafter Mann; auf Blätter von Ballavia setzte er das Monogramm des Han. Carracci, um sie unter diesem Namen zu verkaufen. (C. Cesio, J. und W. Courtois, Galestruzzi, C. Maratti, Manglard.) — Bligny, franz. Verleger um 1780. (Cathelin, P. Drevet, Edelinck, J. Morin.) — Blooteling, Abr., berühmter Kupferstecher, geb. 1634. Er besass in Amsterdam auch ein reiches Kunstverlagsgeschäft, aus welchem gute Blätter hervorgingen. (Das ganze radirte Werk des Jordaens, ferner auf Bl. von C. Visscher, Lauwers, Marinus, Neefs, Pon-

tius, v. Dalen, W. Vaillant etc.) — B. Bolswerd, holl. Stecher und Verleger, kommt auf Blättern von Bloemaert vor. — Bolzetta, M. (Cadorin), Stecher, der um 1648 in Padua nach Tizian arbeitete. Er gab die Werke des Carpioni heraus. Seine Verlagsadresse kommt auch auf einem Blatte von B. Reiter vor. — Bonenfant, Kunstverleger des 17. Jahrhunderts, der wahrscheinlich in Antwerpen sein Lager besass, aus dem gute Blätter hervorgingen. (v. Dyck, Pontius, Marinus, P. de Jode.) — Bonnart, H., Kunstverleger in Paris, 18. Jahrhundert. Er verlegte meist Modefiguren. (Swanevelt, R. Vuibert.) — Bormester, J., holl. Kunstverleger. Bei Blättern von J. v. Aken ist seine Adresse eine späte, geht aber noch der von Carelse voran. — Bosscher, holl. Firma. (J. de Gheyn.) — Bourlier, F., geb. 1672, franz. Kunsthändler. (E. le Sueur, J. B. Corneille.) — Bouttats, Kunstverleger in Antwerpen, c. 1660. (P. Soutman.) — Bowles, John und Carington, engl. Verleger des 18. Jahrhunderts. (E. Fisher, J. Watson.) — Boydell, John, engl. Stecher, Kunsthändler und Verleger, dessen Kunsthandel sehr ausgebreitet war; er beschäftigte für sein Geschäft viele Künstler; für eine Platte nach Dominichino zahlte er 4000 Lstr. Sein Verlagscatalog in 4 Bänden, den er 1779 herausgab, wird geschätzt. (Woollet, Sharp, Watson, Earlom, Ang. Kauffmann.) — Briceau, Alex., Kunsthändler in Paris, Anfang des 18. Jahrh. (N. Hallé.) — Broer, Jansen, Kunstdrucker im Haag. (E. van der Velde, Uytenbroek.) — Browne, engl. Verleger des 18. Jahrhunderts. Seine Adresse kommt auf Schwarzkunstblättern nach P. Lely vor. — Buddeus, Jul., Kunstverleger der Neuzeit in Düsseldorf. (Auf Bl. des Buddeus-Albums.) — Buldet, franz. Kunsthändler, c. 1700. (B. u. G. Audran, Balechou, S. Carmona, P. J. Drevet, C. Duflos, Sarrabat.) — Bussemacher, Joh., als Verleger in Cöln, c. 1590 thätig. (Goltzius, M. de Vos. Hoogenberg.) — Cadorin, s. Bolzetta. — Caranzanus, ital. Verleger um 1604. (R. Sciaminossi, D. Ghisi.) — Carelse, Fr., holl. Verleger. Seine Adresse gehört nicht zu den ersten. (J. v. Aken, J. H. Roos, J. Lutma.) — Cavalleriis, J. Bpt. de, Stecher und Kunstverleger zu Rom (1530—1590). Er retouchirte abgebrauchte Platten des Marc-Anton und der Stecher aus dessen Schule. — Cenci, Vinc., ital. Verleger im 17. Jahrhundert. (H. Carracci, G. Reni.) — Chereau, Fr., franz. Stecher und Verleger, geb. zu Blois 1680, hatte in Paris ein Kunstgeschäft, das nach seinem Tode dessen Witwe weiter führte. (Baudet, Edelinck, Poilly.) — Ciartres, Dom., franz. Verleger, der wahrscheinlich zu Paris Ende des 17. Jahrhunderts thätig war. (Brebiette, Chaperon, Langlois, Rabel, St. Laulne, auf Bl. nach C. le Brun. — Ciartres (Langlois), Fr., zu gleicher Zeit in Paris thätig, wohl mit dem Vorigen verwandt. (N. Mignard, J. Stella, L. de la Hyre, P. v. Somer, Häften, auf Bl. nach N. Poussin etc.) — Clemendt, de Jonghe, berühmter holländ. Kunsthändler und Verleger, Rembrandt's Freund, der dessen Portrait radirte (B. 272). Seine Adresse erscheint auf den besten und seltensten Blättern und ist eine Anempfehlung für deren Güte, sie geht den noch immer guten Adressen von F. de Wit und Th. Danckerts voran. Später überliess er Platten an G. Valk und P. Schenk jun. (Jan. Hackaert, C. Visscher, Rooghmann, R. Zeeman,

J. van Aken, P. Potter etc.). — Cleynhans, B. Seine Adresse kommt auf Bl. von R. Zeemann vor. — Cock, Hier., Maler, Stecher und ältester holländ. Kunstverleger, geb. zu Antwerpen 1510, gest. 1570. (H. Collaert, Cort, D. Coornheert.) — Collaert, Adr., Stecher und Kunsthändler in Antwerpen, 1520—1567 thätig. (A. Wierix, H. Goltzius.) — Collignon, Fr., geb. zu Nancy 1621. Er kam 1640 nach Rom und trieb hier Kunsthandel, kehrte aber später in sein Vaterland zurück. (P. Testa, C. Cesio.) — Cooper, Ed., Stecher und Kunsthändler in London. Seine Adresse kommt schon 1739 vor. Er verlegte meist Schabkunstblätter. Auf Bl. von C. Visscher ist seine Adresse eine späte. (Lens, Williams, Robinson, W. Faithorne jun.) — Covens, J. u. C. Mortier, holl. Kunstverleger zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Sie bekamen bereits abgenützte Platten und ihre Adresse deutet immer einen späteren Abdruck an. Das Geschäft nach F. de Wit in Amsterdam ging 1712 an sie über. (C. Bega, C. Visscher, Suyderhoef, Matham, Naiwincx, W. Vaillant.) — Cralingen, J., holländ. Kunstverleger. (D. Danckerts, C. Visscher, spät.) — Crépy oder Crespi, Joh. u. Ludw. Pariser Kunsthändler, ersterer 1650, letzterer 1680 geboren. (F. de Poilly, Avril, Theodore.) — Dalolio, Casp. in Bologna 1586—1600 thätig. (Hor. Farinati.) — Daman, um 1640. Seine Adresse kommt auf Blättern von B. Biscaino vor. — Danckerts, Kunsthändler- und Kunstverleger-Familie in Amsterdam. Justus D. ein Zeitgenosse Rubens'. (C. Visscher, J. Suyderhoef, Vliet.) Er erhielt indessen die Platten nicht aus erster Hand. Cornelius D., geb. 1561; liess sich in Antwerpen nieder, wo er ein Kunstgeschäft besass. (J. H. Roos, J. Muller, P. de Leeuw, Suyderhoef, Saenredam.) — Dancker, D., des Vorigen Sohn und Erbe, geb. zu Antwerpen 1600. Seiner Adresse geht natürlich die seines Vaters vor. (R. Zeemann, J. Matham, P. de Leeuw, Suyderhoef, Saenredam.) — Day, J., holl. Kunstverleger, der M. v. Uytenbroeck's Arbeiten verlegte; seine Adresse ist die frühere. — Desrochers, Etienne, franz. Stecher und Kunsthändler, geb. zu Lyon 1693, gest. zu Paris 1741. Er verlegte viele Platten, besonders Portraits und galante Genrebildchen, die nur: chez Desrochers bezeichnet sind. (Edelinck.) — Deutechom (Duetekum), J., um 1585. Bei J. Matham ist seine Adresse eine späte. — Drevet, P., franz. Stecher, der auch einen Kunstverlag hatte. (J. Pesne, N. Pitau, Edelinck, M. Natalis, Loir, Lombart, L. Cossin, A. Flamen.) — Enden, Mart. van der, berühmter Kunstverleger in Antwerpen, van Dyck's Freund, dessen Platten der Iconographie er herausgab. Es sind 84 Bl., die er aus der Hand des Künstlers erhielt; die Ausgabe mit seiner Adresse ist also die erste. Ausserdem findet sich seine Adresse bei Marinus, Lievens, Dassonville etc. — Facchetti, P., Maler, geb. 1535. Auf seiner Radirung B. 1 steht: pietro facchetti fecit formis. War er also selbst Verleger? Auch bei G. Ghisi kommt seine Adresse vor. — J. de la Feille, späte Adresse bei J. H. Roos. — Felsing, J. H., Stecher in Darmstadt, geb. 1800. Er besass auch eine Druckerei, aus der gute Blätter hervorgingen. — Ferdinand, P., franz. Verleger, c. 1660. (S. Bernard.) — Ferrante, Calisto, um 1608 zu Rom thätig. (Andreani, D. Ghisi.) — Filloeul, P., um 1740 in Paris. (Aveline.) —

Focken, H. in Holland, seine Adresse ist bei C. Visscher eine späte. — Franco, Giac., Stecher und Kunstverleger in Venedig um 1560; er erhielt viele Platten des B. Franco, die er retouchirte. Auch bei Aug. Carracci finden wir seine Adresse. — Frauenholz, J. F., Kunsthändler und Kunstverleger der Neuzeit in Nürnberg. Er gab das Werk des Dietrich heraus, doch ist dessen Ausgabe schon die dritte; die erste wurde vom Meister selbst 1764 besorgt; 68 Bl. vor den Nrn., die zweite von Zingg, 87 Bl. mit Nrn. Frauenholz erhielt nur 82 Platten, die er theilweise retouchiren liess und die Nrn. aus ihnen entfernte. Aus seinem Verlage erschienen auch Arbeiten von F. und J. G. Müller, Rahl, Dalling, Gauermann, Dietsch, sowie Radirungen von Boissieu. — Fürst, Paul, Kunsthändler in Nürnberg, um 1560. (J. Sibmacher, J. Troschel, W. Hollar.) — Gallays, P., in Paris, Anfang des 18. Jahrhunderts. (H. Mauperché, A. Flamen.) — Galle, Kunsthändlerfamilie in Antwerpen. Philipp Galle, der älteste, um 1650. (Goltzius.) Cornelius Galle, dessen Sohn und Erbe, geb. zu Antwerpen 1570, war selbst Stecher. (Neeffs, A. Voet.) Dessen Erbe war sein Sohn, Corn. G. jun., geb. 1600. Theodor Galle, Sohn des Philipp, geb. 1560, war gleichfalls Kunsthändler in Antwerpen. (C. Galle, Coornheert.) — Gantrel, Steph., Stecher und Kunsthändler in Paris, geb. um 1640, lebte noch 1705 (J. Pesne, A. Masson, J. le Clerc, Vuibert.) Nach dessen Tode führte die Witwe das Geschäft fort; ihre Adresse fanden wir bei Edelinck. — Gissey, H., Händler in Paris, gest. 1674. (N. Coypel.) — Giudici (alle Cesarini), M., ital. Kunstverleger um 1650. (H. Gimignani, H. Carracci, Fr. Briccio.) — Glockendon, A. Seine Adresse kommt auf dem Holzschnitte von H. S. Beham, B. 168, vor. Natürlich ist an den berühmten Alb. Glockenton, der 1432 geboren ist, nicht zu denken. — Gole, J., Stecher. Seine Adresse kommt auf Blättern des Corn. Dusart vor. — Goos, P., holl. Kunstverleger. Seine Adresse bedeutet bei C. Visscher und Suyderhoef frühe Abdrücke. — Goyvaerts, Jan. Seine Adresse steht auf J. Matham's Stich nach Dürer, B. 97, mit der Jahreszahl 1615. — Goyton, war der Drucker der Alexanderschlachten von Gerh. Audran. — Gratiani, P. in Rom, um 1582. (B. Passari.) — Greuter, Ch., deutscher Stecher, dessen Adresse bei M. Kager vorkommt. — Grossmann, Kunstverleger in Augsburg, geb. 1741. (Fr. Müller [Teufelsmüller], F. Kobell, H. R. Fuessly, J. C. Friedrich.) — Guarinoni, Luc., ital. Kunstverleger um 1569. (E. Vico, G. B. Fontana, M. Rota.) — Guerineau, um 1640 in Frankreich. (L. de la Hyre.) — Hecquet, R., Kunstschriftsteller, Stecher und Verleger von Abbeville, um 1750. Er verfasste Cataloge von F. de Poilly, C. Visscher, Wouwerman, Rubens. Seine Adresse kommt bei Watteau, Edelinck etc. vor. — Hendricx, Gilles, Kunsthändler in Antwerpen, Rubens' Zeitgenosse, verlegte viele Blätter von Künstlern aus Rubens' Schule. Er erwarb von M. v. Enden 80 Platten der Iconographie, zu denen er noch 32 andere hinzufügte und eine zweite Auflage der Iconographie veranstaltete. Die von Enden erworbenen Platten bezeichnete er mit G. H., die übrigen mit dem vollen Namen. (Pontius, Neefs, Lommelin, Lauwers, P. de Jode, C. Galle, P. Clouwet, J. Wittdock, Marinus.) — Herz, Dan., Stecher und Kunsthändler in Augsburg, geb.

1693, gest. 1754. (C. Carlone's ganzes Werk, J. L. Roullet.) — Heyden, J. ab. Seine Adresse kommt auf späteren Abdrücken des Blattes von B. Beham, B. 61, welches Ferdinand I. vorstellt, vor. — Hildburghausen, Bibl. Institut von, s. Verlags-Cataloge. — Hoef, E. van der, Holländer, um 1630. Seine Adresse kommt bei H. Bary vor. — Hollander, G. v., um 1630 in Holland. (C. v. Caukercken.) — Hondius, Heinr., holl. Stecher, der auch Kunstsachen anderer Meister verlegte. Seine Adresse erscheint auf Bl. von Goltzius, Z. Dolendo, A. Stock, Sachtleeven, Uytenbrock. Seine Zeit wäre also in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu setzen; darnach hätte man es hier mit dem jüngeren Hondius zu thun. Ein Jodoc Hondius kommt bei J. Matham vor. — Hooper, S., engl. Kunstverleger, 1772. (Th. Watson.) — Horst, J. van der, Anfang des 17. Jahrhunderts in Holland thätig. (C. Visscher.) — Hoye, Ramb. v. der, holl. Kunsthändler, um 1638. (Suyderhoef.) — Huberti (Huber), Adrian, Stecher und Kunsthändler, Mitte des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Antwerpen, da er viele Stiche nach Rubens verlegte, doch gehört seine Adresse nicht zu den besten. Es kommt auch die Adresse eines Casp. Huberti vor. (Pontius, Bolswert, Vorsterman, P. de Jode, Neeffs, Lauwers, N. Ryckmans, P. van Sompel, Wittdoeck, v. Kessel, Lommelin.) — Huquier, J. G., in Paris, Mitte des 18. Jahrhunderts. Seine Adresse kommt auf Blättern von Watteau vor. — Jansonius, Joh. und Wilh., holl. Verleger, um 1615. Vielleicht gehört auch Broer Jansen zu dieser Familie (s. diesen). (W. Swanenburg, A. Stock, C. Visscher, Abr. Hecke, J. Matham.) — Jean, Kunsthändler und Verleger in Paris, 18. Jahrhundert. (Duflos, J. B. und F. de Poilly, Porporati etc.) Seine Witwe setzte das Geschäft fort. In ihrem Verlage erschien das retouchirte Werk des A. v. Ostade. — Jett, W., in London, um 1750. (M. Ardell.) — Jones, J., in London, geb. 1740; (auf Blättern nach Jos. Reynolds.) — Joullain, Fr., Stecher und Kunsthändler in Paris, geb. 1700; (auf Bl. nach Watteau.) — Kettner, C. F., in Dresden, gest. 1813. (Fr. Loos, Erhard.) — Keulen, G. van der, in Amsterdam um 1750 thätig. (P. Soutman.) — Kraling, s. Cralingen. — Küsell, Melch., in Augsburg, geb. 1622, gest. 1683. Seine Adresse fanden wir bei Roghman, auf Copien des Kraus nach A. Dürer. — Lafreri, Ant., Stecher und Kunsthändler, geb. in Frankreich in Borgogna um 1512; er gründete 1540 in Rom eine Kunsthandlung mit Kunstverlag, doch kaufte er nur abgenützte Platten berühmter alter Meister, die er retouchirte, weshalb seine Adresse späte überarbeitete Abdrücke bedeutet; doch geht sie noch immer jener von Orlandi und van Aelst voran. (M. Anton, Bonasone, Ghisi, Caraglio, Beatrizet, M. Lucchese, M. da Ravenna, N. della Casa, C. Cort.) — Landry, P., franz. Stecher und Verleger um 1680. (A. Lommelin, Edelinck.) — Langlois, Fr., s. Ciartres. — Lauwers, Nic., Stecher und Verleger in Antwerpen, geb. um 1620. Seine Adresse auf Blättern der Rubens-Schule ist gut. — Lauwyck, J., holl. Verleger; seine Adresse kommt bei Suyderhoef vor und ist gut. — Le Blond, franz. Kunstverleger in Paris, im 17. Jahrhundert. (Eg. Rousselet, Abr. Bosse, Perelle, Bellange, E. Baudet, P. del Po.) — Leviez, C., englische Adresse auf Blättern von W. Woollet. — Lie-

frink, Hans, Maler, Stecher und Kunsthändler in Antwerpen, 1540—1580. Auf Blättern von P. Huys kommt seine Adresse vor. — Lodewycksz ex, so lautet die Adresse auf einem Bl. von M. Mozyn. — Loggan, D., Stecher und Verleger, 1630 in Danzig geboren; später hielt er sich in London und Oxford auf. Seine Adresse kommt auf engl. Schabkunstblättern vor, doch sind die Stecher derselben gewöhnlich nicht genannt. — Losi, Carlo, Kunstverleger in Rom, um 1773 thätig. Noch immer wurden Platten alter Italiener retouchirt und neu aufgelegt; wie die Zeit seiner Thätigkeit anzeigt, gehören Blätter mit seiner Adresse zu den spätesten. (Ag. Veneziano, Ghisi, M. da Ravenna, Villamena, N. della Casa, Duperac. Auch Platten von Swanefelt kamen in seinen Besitz.) — Lucchesi, Mich., Stecher und Kunsthändler, geb. zu Rom 1539, lebte noch 1604. (J. Caraglio.) — Magnani, A. M. Seine Adresse kommt bei G. Reni vor. — Maisch, Wiener Kunstverleger zu Anfang dieses Jahrhunderts. (C. Agricola.) — Malbouré, franz. Adresse, c. 1670. (J. Pesne.) — Mallery, C., Kunstverleger in Antwerpen, geb. 1576. (H. Wierix, D. V. Coornhert.) — Man, Jac. de, Kunsthändler in Antwerpen. Seine Adresse kommt auf späteren Abdrücken von Blättern der Iconographie v. Dyck's vor. Auch auf Bl. von J. van Hoecke, Lommelin, Clouwet. — Marrebeck, M., Stecher und Kunsthändler in England, als späte Adresse bei Suyderhoef. — Marel. Seine Adresse fanden wir bei S. Carmona und Porporati. — Mariette, franz. Kunstschriftsteller, Kunsthändler und Verleger. Sein Verlag war sehr reich, er zählte 1860 Artikel, die sein Sohn im Catalogue raisonné verzeichnet. (S. Bernard, C. Bloemaert, N. Chaperon, B. B. und M. A. Corneille, P. Daret, A. Flamen, la Hyre, M. Lasne, Et. Laulue, A. und N. Loir, N. Mignard, Natalis, Perrier, Pitau etc. — Matham, Th., in Harlem, um 1600. Seine Adresse kommt bei J. Lievens und J. Both vor. — Mauperché, H., Stecher und Kunsthändler in Paris, 1602—1686. (C. Dughet.) — Merlen, Th. u. Jan van, Stecher und Kunsthändler in Antwerpen, um 1660. Ihre Adressen gehören zu den späteren. (Bolswert, Pontius, Vorsterman, Witdoeck, N. Ryckmans, N. Lauwers, W. de Leeuw, P. Jode, T. v. Kessel, Lommelin, Pitau, J. Pesne, A. Masson.) Die Adresse der Witwe Merlen findet man bei P. Lombart. — Meyssens, Joh., geb. 1612 zu Brüssel, Kunsthändler und Verleger in Antwerpen. Er erwarb von van Dyck's Iconographie 36 Blätter aus erster Hand und ist somit auf diesen Blättern seine Adresse die erste. (P. Clouwet, W. Hollar, N. Lauwers, J. Lievens, J. Matham, J. Neeffs, C. Waumans, P. v. Schuppen.) — Miricenys, Peter, Kunsthändler in Antwerpen, 1557—1563 thätig. Er zeichnete seine Adresse mit einem Monogramm. (J. Cock, Bruegel sen., F. Floris etc.) Oft steht nebenher die Bezeichnung: aux quatre vents. — Moerman, Jac. Seine Adresse fanden wir bei J. Witdouck und T. v. Kessel. — Monaldini, Ven. Neuerer Kunstverleger in Rom. (P. Bettelini, C. Cesio.) — Moncornet, Balt., Stecher und Kunsthändler in Paris um 1630, gest. 1670. Die Zahl seiner Verlagsartikel stieg bis auf 1400 Platten. — Mondhare. Seine Adresse kommt bei H. Swanevelt vor. — Morris, John. Englische Adresse auf Blättern von Corbutt. — Muller, Herm., Stecher und Kunst-

händler in Amsterdam, früher im Verlag des H. Cock thätig, dann selbstständig. Vielleicht verwandt mit J. Müller, von dessen Blättern er einige verlegte. — Müller, E., Kunstverleger in Berlin, um 1818. Er veröffentlichte die Folgen der Thierstudien von A. v. Bartsch. — Naudet, Pariser Kunsthändler, dessen Adresse auf Blättern von J. F. Peyron und J. H. Fragonard vorkommt. — Nelli, Nic., Stecher und Kunsthändler in Venedig, geb. um 1530. Seine Adresse kommt auf dem Blatte von G. Campagnola (der h. Johannes Bapt. B. 2) und auf der Dreifaltigkeit von M. Rota (1570) nach A. Dürer vor. — Neyts, H. de. Seine Adresse findet man auf einem Blatte der Iconographie in später Auflage und bei Th. van Kessel. — Nobilibus, P. de, Kunsthändler in Rom um 1545. (B. Passari, P. Soye, Reverdino). — Nolpe, P., Stecher. Als Verleger erscheint er bei R. Rooghman. — Oddi, Gius., Schüler des C. Maratti, dessen Radirungen seine Adresse tragen. — Odieuvre, J., Kunsthändler in Paris, Mitte des 18. Jahrhunderts. Er gab: „Europe illustre" heraus, für welches Werk auch G. F. Schmidt mehrere Portraits gestochen hat. (G. F. Schmidt, J. G. Wille, N. Coypel, P. Dupin.) — Orlandi, J., Stecher und Kunsthändler in Rom 1600. Auf Blättern älterer Meister ist seine Adresse eine späte. (M. da Ravenna, Ch. Alberti, Cort, A. Tempesta, Salimbeni, R. Sciaminossi, Et. Duperac.) — Ottens, R. und J., holl. Kunsthändler, um 1727 in Delft thätig. (H. Saftleeven, A. Waterloo, J. Matham, R. Zeeman, A. v. Zylvelt, W. v. Lande.) — Overadt oder Ouerrat, Kunsthändler in Köln zu Ende des 16. Jahrhunderts. Seine Adresse kommt auf dem Blatte von Claessens, P. 62, vor, dann auf Copien nach Dürer, auf einigen Blättern von W. Hollar. — Overton, John, engl. Verleger, dessen Adresse um 1670 auf Bl. von Barlow vorkommt. — Pacificus, Hor., ital. Verleger. (Diana Ghisi.) — Pagani, Paul, Stecher und Verleger im Anfang des 18. Jahrhunderts. (G. Diamantini.) — Palmerius, Fr. (Palmieri?). (G. Ghisi, L. Giordano.) — Palombo (Palumbus), P. P. aus Navarra, lebte in Rom, in der Mitte des 16. Jahrhunderts. (C. Cort 1576.) — Peake, Will., Stecher und Kunsthändler in London, um 1636. (Will. Faithorne.) — Petri, Mart., Stecher und Kunsthändler in Antwerpen, um 1533—1558. Er bekam viele abgenützte Platten des L. van Leyden, die er retouchirte, weshalb die Abdrücke mit seiner Adresse zu den späten gehören. — Pickenhagen, C., kommt bei C. Saftleeven vor. — Poggi, C. A. de, um 1750. (Bartolozzi, J. G. Müller.) — Probst, J. B., geb. zu Augsburg, 1673—1748. Schwiegersohn des Jer. Wolff, dessen Kunsthandlung er geerbt hat. (Roghman). — Quineau, G., in Amsterdam, Anfang des 18. Jahrhunderts. (J. van der Hecke.) — Ram, Joh. de, Stecher und Kunsthändler, geb. um 1680. Sein Kunstlager war reich, doch ist seine Adresse eine späte. (C. Visscher, Suyderhoef, J. H. Roos, J. van Somer, F. Place, C. C. Moyaert, Lievens, S. Koninck, J. Saenredam.) — Ramboz, berühmter Kunstdrucker in Paris, Anfangs unseres Jahrhunderts. Seine Adresse als Drucker wird sehr geschätzt. — Rasciotti, Donato, Stecher und Kunsthändler in Venedig, 1570—1598 thätig. (Aug. Carracci, Eg. Sadeler, auf Stichen nach Raphael, Tintoretto.) — Razet, J., Kunsthändler in Holland. (J. Saenredam, Swanenburg.) — Re-

mondini, Bassano per il, kommt auf ital. Stichen minderer Bedeutung vor. — Reyger, Pietre de, holl. Adresse bei R. Zeeman, Pauwelzoon. Ein J. de Reyger erscheint bei Jac. Lutma. — Rings, J., Kunstverleger in Düsseldorf unserer Zeit. (G. J. Felsing, J. Keller, G. Leybold, H. Nüsser, Th. Jansen.) — Robyn, J., als späte Adresse bei C. Visscher. — Rossi (de Rubeis), ital. Stecher- und Kunsthändlerfamilie in Rom. Giov. Bapt. sen., geb. um 1640, kaufte Platten alter Meister, die er retouchirte. (A. Ghisi, A. Veneziano, Aug. Carracci, H. Swanevelt.) Giov. Bapt. jun., dessen Sohn und Erbe, geb. um 1685. (Caraglio.) Domenico, um 1690. (Dorigny, Farnesische Gallerie.) Die Kunsthandlung bestand lange; man kennt noch einen Jacob. (P. Facchetti, G. A. Podesta, J. le Clerc), einen G. G. (Cantarini, M. da Ravenna), einen G. D. In derselben Kunsthandlung wurden auch die Bauwerke Roms von A. Gelée (R. D. 28—38) verlegt. Aus der Kunsthandlung ging endlich die Chalcographia Apostolica hervor. — Rowlett, Thom., Radirer und Kunsthändler in London, um 1760. (F. Cleyn, Jos. English.) — Sadeler, Marc., Stecher und Kunsthändler in München (Eg. Sadeler, auf einer Copie der Passion von Dürer.) — Salamanca, Ant., Stecher und Kunsthändler in Rom, geb. um 1500. Sein Lager war sehr reich, er besass Platten von M. Anton, Beatrizet, M. da Ravenna, Veneziano, Caraglio, Rosex. Noch 1562 erschienen Blätter in seinem Verlage. Man findet seine Adresse auch beim Meister mit der Mausfalle und N. della Casa. — Santis, Hor. de (Aquilano), um 1568—1577. Er verlegte Platten von P. Aquilano. — Sayer, Rob., um 1760 in London thätig. Bei ihm erschienen viele Schabkunstblätter ohne Künstlernamen (Corbutt, Wattson, Houston). — Scaichi, Godefr. de, um 1631 in Rom thätig. (Es. Duperac: die Ruinen Roms. Seine Adresse ist hier die erste.) — Schagen, G. v., Radirer und Verleger um 1640. (P. de Leeuw. Mozyn.) — Er copirte mehrere Bl. von A. van Ostade. — Schenk, Peter, Stecher und Kunsthändler, geb. zu Elberfeld 1645. Er kam bald nach Amsterdam, wo er das von Janssen erworbene Kunstgeschäft mit G. Valck in Gemeinschaft besass. Mehrere Gehülfen, vielleicht auch sein Sohn, arbeiteten für sein Geschäft. Er lebte noch 1715. Sein Sohn Peter Schenk jun. setzte den Kunsthandel fort; er lebte noch 1750. Schenk's Adresse bei Blättern alter Künstler ist eine späte. (C. Visscher, Suyderhoef, D. Danckerts, Potter, Vorsterman, Uytenbroeck, F. Place, M. de Bye, Londerseel.) — Schoel, Hendr. van, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von Geburt ein Holländer, lebte er in Rom, wo er eine Druckerei und wohl auch eine Kunsthandlung besass. (M. Lucchese, D. Ghisi.) — Scolari, Steph., um 1660 in Venedig thätig. (Barocci, P. Ghitti.) — Scott, John, Stecher und Händler in London um 1790. — Segerman, M., kommt als frühe Adresse bei Suyderhoef vor. — Silvestre, Isr. (schreibt sich oft nur Israël), geb. 1621 in Nancy, hatte in Paris eine Kunsthandlung. (J. Callot, J. Sarrabat.) — Snyders, Mich., Stecher und Kunsthändler in Antwerpen um 1610. (A. Wierix.) — Soutman, P., Maler, Radirer und Kunstverleger, geb. zu Harlem, 1580, Schüler von Rubens. Seine Adresse ist bei Suyderhoef und C. Visscher die erste. Ausserdem findet man sie bei J. Louys,

P. Sompel etc. — Statius, Joh., Stecher und Drucker, ein Belgier von Geburt, um 1580 in Rom thätig. (B. Passari, V. Salimbeni). — Steffanoni, P., Stecher und Kunsthändler, 1589 zu Vicenza geboren. (Bonasone, P. Farinati, A. Tempesta, H. Carracci.) — Stent, P., Kunsthändler, angeblich aus Holland stammend, lebte in London. (W. Hollar, W. Faithorne.) — Stock, C. v. den, holl. Kunsthändler (P. Pontius.) Von ihm erwarb G. Hendrix zwei Platten der Iconographie. — Stoeckel in Wien, Anfangs dieses Jahrhunderts. Seine Adresse kommt bei J. Schmutzer, Agricola, vor. — Stone, M., in London 1814, als zweite Adresse bei einem Bl. von R. Morghen. (Parce somnum rumpere.) — Sweerds, Hier., Verleger in Amsterdam um 1650. (J. H. Roos, J. Vliet.) Seine Adresse ist gut. — Tangena, J., um 1680, erscheint bei Suyderhoef als späte Adresse. — Tanner erscheint als Drucker bei P. Anderloni. — Tessari kommt bei Porporati vor. — Thomassin, Ph., geb. zu Troye 1536, arbeitete seit 1578 in Rom. (G. Ghisi, Aug. Carracci.) — Thompson, Rich., Kunsthändler in London um 1670. Seine Adresse kommt auf Schwarzkunstblättern nach P. Lely vor. — Vaccaro (Vaccario) Andr., Kunsthändler in Rom um 1600. (N. della Casa.) — Valck, Ger., Kupferstecher und Kunstverleger, geb. 1626 in Amsterdam. Er war Theilnehmer am Kunstgeschäfte des P. Schenk, das dieser von J. Jansen erwarb; später führte er selbstständig ein Geschäft. (C. Visscher, P. van Sompel, R. Zeeman, G. Lairesse, A. Blooteling.) — Valegio, Fr., in Venedig 1560 geb. (A. Carracci, Fontana.) — Velde, Rom. van d. (R. Collin, Quellinus.) — il Vieceri, Verleger, der wahrscheinlich in Venedig Ende des 16. Jahrh. thätig war. Seine Adresse kommt auf dem Holzschnitt von D. Campagnola (P. 4), der Kindermord, vor. — Visscher, Claessen Jan (Piscator), geb. zu Amsterdam um 1550. Doch scheint es noch einen älteren Visscher dieses Namens gegeben zu haben, von dem vielleicht die Passion Cranach's herausgegeben wurde. (Jac. de Gheyn, A. Hecke, E. van d. Velde, C. Saftleeven.) — Visscher, Niclas, Nachfolger des Vorigen im Kunstgeschäft (Amsterdam). Es besteht ein alter Verlagscatalog ohne Jahr. (D. Danckerts, Fr. Place, J. Matham, J. Louys, G. Lairesse, M. de Bye, Suyderhoef, Blooteling, C. Visscher.) Ein N. Visscher starb 1709 in Amsterdam. — Voet, Alex., Stecher und Händler, geb. in Antwerpen 1613. (C. Lauwers.) — Vrints, J. B., Kunstverleger um 1600. (H. Wierix.) — Waesberge, Abr., Kunstverleger, dessen Adresse bei C. de Passe, W. Delfft, Uytenbroeck, P. Quast, Suyderhoef eine spätere ist. — Weigel, Hans, Formschneider und Drucker in Nürnberg, zu Ende des 16. Jahrh. Man findet seine Adresse bei H. S. Beham. — Westerhout, A. v., Kunsthändler, geb. 1660 in Antwerpen, besass in Rom ein Kunstgeschäft. (C. Maratti, G. B. Galestruzzi, W. Courtois, C. Cesio, P. Testa.) Seine Adresse ist spät. — Weyen, Herm., Kunsthändler, 1630 in Paris thätig. (de la Hyre, Audran, Jer. Falck, Natalis, Poilly.) — Wintter, Adr. de, besass in Amsterdam um 1675 ein Kunstgeschäft. Er beschrieb die nach Berghem gestochenen und radirten Blätter. — Wit, Frederick, de, Stecher und Kunsthändler in Amsterdam. Das Geschäft wurde 1648 gegründet und es gingen vorzügliche Blätter der besten Künstler aus

dieser Offizin hervor. Im Jahr 1698 ging das Geschäft an den gleichnamigen Sohn über und nach dessen Tode 1712 an J. Covens & C. Mortier. (C. Visscher, Suyderhoef, v. Dalen, Blooteling, P. Soutman, Stoop, J. Matham, C. Saftleeven, J. v. der Velde, Potter, J. H. Roos, R. Zeemann, W. Vaillant, J. de Somer.) Wenn auch nicht die erste, ist diese Adresse doch noch gut. — Wolff, Jer., Kunsthändler in Augsburg, gest. 1724. (G. P. Rugendas, Rooghman, Umbach, Isaac Major.) — Wyngaerde, Fr. van den, Stecher und Kunsthändler, geb. 1612 in Antwerpen. Er erhielt oft die Platten bereits abgenützt und retouchirte dieselben. Die Adresse ist oft nur mit F. W. exc. ausgedrückt. (D. Teniers, Coryn Boel. G. Neyts, J. Ruysdael, R. v. Höcke, L. Vadder, L. van Uden, W. Paneels, C. Mattue, J. Lievens, Hollar, Suyderhoef, Witdoeck, fast alle Bl. von J. Ribera.) — Zimmermann, W. P., in Augsburg, Anfangs des 17. Jahrhunderts. Man findet seine Adresse bei L. Krug, auf Blättern der beiden Farinati und auf Copien nach A. Dürer.

II. Verlags-Verzeichnisse.

Römische Chalcographie, Catalogo delle migliori stampe vendibili nella calcografia camerale. Roma 1834. 8. (Auch schon 1816 u. 1823 erschienen Cataloge.) — Catalogo generale dei rami — dalla regia Calcografia di Roma. 1874. 4. (Die Chalcographie zählt über 15,000 Platten, darunter von besten Künstlern; sie ist von Clemens XII. im Jahre 1738 gegründet worden. Doch sind die Platten alter Meister retouchirt, neue Platten verstählt.) — Das chalcographische Lager im Louvre. Catalogue des planches gravées, composant le fond de la chalcographie au Musée Imp. de Louvre. Paris 1860. 8. (Es erschien bereits 1743, 1808 und 1851 ein Catalog des Lagers. — Neapel. Es existirt auch ein Catalog der. Verlagsartikel der reale stamperia di Napoli. — Dessau. Die chalcographische Gesellschaft zu Dessau, von A. H. Valentini. Dess. 1847. 8. (Mit dem Verlagsverzeichnisse.) — R. Weigel's Kunstlager-Cataloge. Leipzig. Eine reiche Fundgrube für kunsthistorische Arbeiten, indem nicht nur der Kunstdruck, sondern auch dessen Wissenschaft nach allen Seiten hin in ausgedehntester Weise mit grossem Sachverständniss behandelt ist. — W. Drugulin in Leipzig. Historischer Bilderatlas. (Zur Culturgeschichte des 15.—19. Jahrhunderts.) Leipzig 1863. — H. A. von Derschau, Holzschnitte alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt. Gotha 1808—1816. 3 Vol. Fol. (Die Sammlung der Holzstöcke, nebst einer Fortsetzung, die einen vierten Band ausfüllen sollten, befindet sich jetzt im Berliner Kupferstich-Cabinet.) — Jos. Bermann, Verzeichniss der Verlagsartikel von Jos. Bermann, Kunsthändler in Wien. 4. — Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung in Berlin. 1837—1843. 8. (Lithographica.) — H. Weber in Bonn. Catalogue des estampes. I. Partie, Gravures par et d'après A. v. Dyck. Bonn 1852. 8. — Jean Boydell, Catalogue raisonné d'un recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux qui soient en Angleterre. London 1779, 1794. gr. 4. 4 Vol. — G. G.

de Rossi in Rom. Indice delle stampe intagliate in rame essistenti nella Stamperia di Rossi. Rom. 1677. 12. Die Sammlung ging dann in die römische Chalcographie über. Gleich darauf erschien 1754 ein Lagerverzeichniss mit gleichem Titel, mit dem Beisatz: ora nella calcografia camerale. — Madame veuve Auguste Jean in Paris. Catalogue d'une collection formant le fonds de Madame Paris 1846. 8. (Auch ihres Mannes Lager wurde 1810 publicirt.) — Catalogue des estampes d'après les maîtres d'Italie, dont les planches appartiennent à l'Académie de peinture et de sculpture. Paris 1788. 8. — Catalogue des planches chez Ben. Audran. Paris 1757. 4. (1763, II. Aufl.) Ueber dasselbe Lager erschien von Joullain ein Catalog 1772. — Das Kunstlager des Ger. Audran. Catalogue des estampes etc. Paris. 8. — Später ein Catalog der Witwe desselben. — Catalogue des planches des fonds des G. Audran et Fr. Chereau. Paris 1742. 4. (II. Aufl. 1757.) — P. Remy, Catalogue etc. Das Kunstlager des Mich. Audran, von Gerhard stammend. Paris 1771. — Lagercatalog von H. L. Basan. Paris 1802. 4. — Bulla, frères et Jouy, Catalogue général des gravures et lithographies. Paris 1874. 4. — Goupil Vibert et Comp. Catalogue du fonds. Paris 1874. 4. — Catalog von Kupferstichen etc. H. Vogel, Leipz. 1881. (Moderne Kunstblätter, die durch die Firma zu beziehen sind.)

III. Kunstauctionen.

Wir lassen hier alphabetisch ein Verzeichniss aller Kupferstichauctionen folgen, die zu unserer Kenntniss gekommen sind, wobei wir nur auf solche Versteigerungen Rücksicht nehmen, zu denen gedruckte Cataloge erschienen und die den Namen des früheren Besitzers der Sammlung nennen. Viele dieser Auctionen haben für den Kunstforscher einen gewissen Werth, und die von berühmten Kunstkennern verfassten Cataloge (ihre Namen stehen in den Klammern) liefern eine Bereicherung des Materials für Kunstforscher. Sie completiren die oben Seite 317 gegebene Literatur über private Sammlungen. Wir glaubten zugleich damit ein Gesammtbild der Bewegung des Kunsthandels geliefert zu haben.

J. Achtienhoven. Amsterdam 1802. — W. A. Ackermann. Leipzig 1844. 1853. — Albr. Adam, Maler. München, April 1863. — Ch. Albrizzi. Venedig 1837. — Will. Alexander. London, Februar 1817. — A. Alferoff aus Bonn. München, Mai 1869. (Vorzügliche Sammlung alter Kunstblätter.) — Madam Alibert (Regnault). Paris 1803. (Vorzügliches Werk des A. van Dyck, das von Mariette abstammte.) — M. Alter. Nürnberg, September 1829. — Amman. Leipzig 1840. 1841. — C. L. von Ampach, Domcapitular zu Naumburg. (Jungmeister.) Berlin, November 1832. — Amsler. Leipzig, November 1880. 1881. — A. Andresen. Leipzig, Dezember 1873. (Reiche Sammlung deutscher neuerer Malerradirer.) — Anselin (Stecher). Paris 1823. — Graf Arch(into). Paris, Mai 1862. (R. Morghen, Abendmahl im 1. Abdruck kostete 8820 Frcs.) — von Aretin

(Brulliot). München 1827. 1831. 1869. — Arndt. Leipzig, October 1847. — de Arozarena. Paris, März 1861. Preise in der Gazette X, 121. — M. Artaria und Fontaine. Leipzig, August 1856. — von Asbeck. München, October 1841. — J. E. Astley. London. — Atger v. Montpellier. Paris 1834. — Audran. B. I. Paris (Remy) 1771. (Joullain) 1772. — Avril, J. J. (Stecher). Paris 1831. — Lord Aylesford. London. — Will. Baillie. London. — G. Baker. London, Juni 1825. (Woollet, Strange, Morghen, Wille.) — Catharina Baker. Leyden, April 1767. — M. de Bammeville. London 1854. — J. Barnard. London, April 1798. — P. F. Basan (Régnault). Paris 1774. 1798. — J. Baudridge. London. — L. Bechstein. Leipzig, November 1860. — W. G. Becker, Hofrath. Leipzig, October 1819. — C. Becker. Leipzig, September 1859. — Becker (aus Gotha). Leipzig, October 1865. — Beresoff. Dresden, Mai 1882. — Bertin, Armand. Paris 1854. — C. C. Bervic (Stecher). Paris 1822. — v. Bieberstein. Frankfurt a. M., Dezember 1877. (A. Dürer und Ridinger.) — L. v. Biegeleben. Wien, Februar 1886. (Altital. und altd. Schule.) — J. Bindley. London, Januar 1819. (Englische Portraits.) — J. M. von Birkenstock. Wien 1811. 1813. — Blanchon. Paris 1833. — Blenz. Berlin, Juni 1844. — Blondel d'Azincourt. Paris 1770. — M. Blot, Stecher. Paris, Mai 1824. — C. W. von Blücher. Dresden 1826. 1828. — Bögehold. Leipzig 1844. — J. D. Böhm. Wien, November 1865. — J. A. Börner. Leipzig 1862—64. — E. Boers. Haag 1818. — Borlunt de Noortdonck. Gent 1858. — Fr. Boucher (Maler). Paris 1771. — Boulle. Paris 1831. — Bourduge. Paris, Mai 1815. — Bourlat de Montredon. Paris 1778. — P. Boyer. Amsterdam 1773. — Gerr. Braamkamp. Amsterdam 1757. — Brandes, Hofrath in Hannover. (Huber und Rost.) Leipzig 1793—1796. — J. Bree. London. — Brentano-Birkenstock. Frankfurt a. M. 1870. (Vorzüglicher Marc-Anton.) — L. Ch. Brinck-Seidelin. Leipzig, Februar 1866. — R. Brisart. Gent, Dezember 1849. — Brochart. Paris, März 1774. — van der Broeck? — Brook. Paris, Mai 1853. — Graf Brühl. Dresden 1850. — Brüsaber. Berlin 1873. 1874. — Bruyninks. Brüssel, November 1864. — Bruzard. Paris, April 1839. — L. Buckeridge. London, April 1822. — Duke of Buckingham. London 1834. (Die besten Meister aller Schulen, meist von Paignon-Dijonval stammend, s. Duchesne, Voyage d'un Iconophile S. 373—383.) — Buldet. 1780. — Am. de Burgy. Haag, Juni 1775. (Vortreffliches Rembrandt-Werk.) — A. Busche. Paris, März 1857. — Earl of Bute. London 1794. — Callet, Architect. Paris, Februar 1855. — Godfr. Caën. Paris. — J. Camberlyn. Paris 1845. 1865. (E. Guichardot.) Brüssel 1867. — von Camesina. Wien 1831—1833. April 1882. — J. Campe. Nürnberg 1847. — R. Pole Carew. London, Mai 1835. (Vorzüglich reiches Werk des Rembrandt.) — Carl I., König von England. London. — Casanova. Dresden 1797. — J. P. Cerroni. Wien 1827. 1828. — J. Chalon. Amsterdam 1797. — Chamby. Paris, Februar 1881. — Chiquet de Champrenard. (Joullain.) Paris 1768. — Chavray (Remy). Paris 1766. — E. A. Chilpin. München,

Mai 1864. — D. Chodowiecki. Berlin 1801. — Christ. Leipzig, Februar 1758. — Graf Cicognara. (Al. Zanetti.) Wien, November 1839. (Zanetti gab bereits 1835 in Venedig den Catalog der Sammlung heraus.) — Mlle. Cairon. Paris 1773. — G. Clarke. Paris 1820. — Chev. de Claussin. Batignolles (bei Paris), Dezember 1844. — J. F. Clemens. Kopenhagen, Mai 1832. — Menno, Baron v. Coehoorn. Amsterdam 1801. — Combrouse, Numismatiker. Paris, März 1859. (Sammlung von Blättern, die sich auf die französische Geschichte beziehen.) — Jos. Coopman. Aachen, October 1868. — Graf Corneillan. Berlin, November 1824. (Vorzügliche Sammlung neuerer Grabstichel-Blätter in Abdrücken vor der Schrift.) — Pierre de Corneillan. Paris, Dezember 1882. — Rich. Cosway. London 1821. — Ch. Coypel, Maler. Paris 1752. — Crabe, Minister. Paris, März 1850. — Crebillon. (Joullain.) Paris 1777. — Crozat. (P. J. Mariette.) Paris, November 1752. — W. Crusius. Leipzig, März 1863. — de Damery. (Joullain.) 1774. — R. Dammers, Bischof v. Paderborn. Paderborn, October 1844. — Damour. Paris, Mai 1880. — Dezalier d'Argenville. (Remy.) Paris, März 1766. 1779. — J. A. Darnstedt. Dresden 1847. — Daulby, Liverpool 1799. — Daum. Berlin, Januar 1811. (Rembrandt, dabei das Portrait des Six, Probedruck, jetzt im Berliner Museum.) — Alph. David, Maler. Paris, November 1859. — Fr. Debois. (Defer.) Paris 1844. 1845. (Vorzügliche alte Sachen, das Urtheil des Paris von Marc-Anton kam auf 3350 Frcs. Andere Preise s. S. 165 fg.) — Deflorenne, Kunsthändler. Sein Lager. Paris, October 1849. — De Lacombe, Artillerieoberst. Kunstschriftsteller. Paris, März 1846. — P. Delaroche, Maler. Paris, Juni 1857. — Delbecq (Delande und Thoré.) Paris, Februar 1845 (s. Duchesne, S. 320—325). — B. Delessert. Paris, März 1852. — V. Denon. (Duchesne ainé.) Paris 1826. — H. A. von Derschau. Nürnberg, August 1825. — P. Deschamps. Kunstbibliothek. Paris 1864. — Deservat, s. Servat. — Despreux. Paris, August 1823. — H. Detmold. Leipzig, April 1857. — Baron Ch. Deveze. Paris, März 1855. — Graf d'Hauterive. Paris 1832. — Baron d'Henneville. Paris, Februar 1858. — Diderick, Baron van Leyden. Amsterdam, Mai 1811. — Amb. F. Didot. Paris, April 1877. (Alte Meister und franz. Schule vorzüglich vertreten.) — Dowdeswell, Lieut.-General. London 1820. 1828. (Reiche Sammlung engl. Portraits.) — Lady Down. London, Februar 1822. (Engl. Portraits.) — H. Dreux. Paris 1858. 1861. (Blätter vor der Schrift, ein schönes Werk von A. v. Ostade.) — Cl. Drevet, Stecher. (Joullain.) Paris 1782. — W. Drugulin, Kunsthändler und Kunstschriftsteller. London, Juni 1866. (Vorzügliche alte Blätter.) Leipzig, Dezember 1879. — Druon. Paris, Dezember 1833. — Comte Dubois du Bay. Paris, April 1882. — W. Duchesne ainé, Conservator des Par.-Kupf.-Cab. Paris, Mai 1855. — J. M. Düring. Leipzig, Februar 1835. — de Dufurny. Paris 1819. — von Duisburg. Leipzig, Februar 1862. — R. Dumesnil, Kunstschriftsteller. Seine Sammlungen wurden in London 1836—1838, dann in Paris in den Jahren 1843 bis 1864 in 16 Auctionen versteigert. S. R. Dum. P. grav. IX. p. XII. —

Edm. Durand (Bénard.) Paris 1819. 1821. 1836. (Die zweite Auction, in welcher sich auch die Pax von Finiguerra befand — jetzt in der Albertina — wurde unterbrochen, weil die Preise dem Besitzer nicht entsprachen, und die Sammlung später im Ausland verkauft.) — Durand (derselbe?). London, Mai 1856 (engl. Portraits). — Marchese J. Durazzo. Stuttgart 1872. 1873. (Vorzüglighe alte Meister, darunter seine reiche Sammlung von Niellen.) — J. L. van der Dussen. Amsterdam 1774. — Theod. van Duysel. 1784. — Edwards. London 1775. — Graf v. Einsiedel. (J. G. Frenzel.) Dresden 1833. 1834. — J. J. Eisenhart. München, Mai 1861. — Bishop of Ely. London, März 1813. (Portraits.) — J. C. Endris. München, März 1863. — Erasm. v. Engert. Wien, Juni 1871. (Schöne Bl. von Dürer und Rembrandt.) — F. J. Graf v. Enzenberg. Wien, März 1879. — v. Ernst. Augsburg, November 1873. — Will. Esdaile. London, März 1840. (Vorzügliche Sammlung, doch ist der Catalog oberflächlich verfasst.) — H. H. van Essen. Hamburg 1834. — Ch. de Férol. Paris, Dezember 1859. (Ein 2. Abdruck von Rembrandt's Bürgerm. Six wurde mit 5550 Frcs. — ohne den Aufschlag von 5 Procent — bezahlt.) — J. Feuchères, Bildh. Paris, März 1853. — Abbé de Fleury (Joullain). Paris 1756. — Flipart, Stecher. Paris, November 1782. — E. Flohr. Leipzig, Mai 1863. — D. Fohr. München, Juli 1863. — R. Ford. London. — G. Foresti. München, Februar 1870. — Forsell. Leipzig 1855. — Forster, Fr., Stecher. Paris 1857. 1858. (Viele Bl. von Edelinck im 1. Abdruck. Eine Iconographie van Dyck's, Ausgabe Gillis Hendricx, erzielte 575 Frcs. — Jac. de Franck, Banquier. Wien 1836. — Frauenholz, Kunstverleger. Nürnberg 1790. 1805. — Freih. von Freiberg-Eisenberg. München. Februar 1853. — G. A. Freund. Stuttgart, Mai 1884. (Ornamentstiche). — L. H. Friedländer. Leipzig 1853. — Friedmann. Berlin 1853. (Probedrucke moderner Stiche.) — M. G. Graf von Fries. Amsterdam 1824 und Wien 1826. — A. Freih. von Friesen. Dresden, Juli 1847. — Graf von Fugger-Glött. München, September 1869. — Gabr. de Fumeé. Wien 1826. — Gagneur de Patornay. Paris, März 1882. — E. Galichon. Paris, Mai 1875. (Alte Meister in vorzüglichen Abdrücken, darunter viele Seltenheiten.) — Fr. Gawet. Wien, Dezember 1844. — J. M. Geissler, Stecher. Leipzig. — Geldner. Wien, März 1883. — Baron Fr. Gérard, Maler. Paris, April 1837. — Gérard, Bildhauer. Paris, Dezember 1843. — O. T. Gerstäcker, Kunsthändler. Leipzig 1857. — C. G. Geyser. Leipzig 1804. — Gilbert, Archäolog. Paris, Dezember 1858. — B. du Bus de Gisignies. Brüssel, Februar 1876 (van Dyck's Werk). — Glume. Berlin, Juli 1777. — Goldsmid. Paris, April 1876. — Goll von Frankenstein. Amsterdam 1833. — P. Gosse. Haag 1746. — J. B. de Graaf. Amsterdam, Februar 1820. — E. A. Graff. Dresden, November 1832. — Rob. Grave. London 1805. (Doubl. seiner Sammlung), dann 1809. 1826. (Vorzügliche Sammlung.) — Jan de Groot. Amsterdam 1804. — Ch. Groux. Leipzig, October 1866. — Baron von Gruben. München, April 1824. — J. Grünling. Leipzig, November 1823. — Guichardot, Kunsthändler. Paris,

Juli 1875. (Reiche Werke von Boissieu und Ostade.) — Miss Gulston. London, Mai 1810. (Engl. Portraits.) — v. Guttenberg. Leipzig, October 1831. — H. Haertel. Leipzig, Dezember 1875. — Haller von Hallerstein. Nürnberg, October 1860. — Graf Harrach. Paris, Februar 1867. (Gute alte Meister; es wurde nur das Beste der Sammlung ausgewählt.) — v. Hartlaub. Regensburg 1781—1783. 1786. — E. Harzen. Leipzig, April 1864. — de Hauer. Wien, November 1816. — B. Hausmann. Leipzig, Mai 1879. — J. Hazard (N. J. T. Sas). Brüssel, April 1789. (Fast completes Werk von Rembrandt, das dem Bartsch zur Grundlage für sein Werk über Rembrandt diente.) — Hebich. Berlin, Februar 1885. (Vorzügliches Werk der Iconographie von Dyck.) — F. Heimsoeth. Frankfurt, November 1877. — Prinz Heinrich von Preussen. Leipzig, Dezember 1869. (Das Werk des D. Chodowiecki war sehr reich.) — Mich. de Held. Wien, November 1829. — D'Héricourt (Regnault-Delalande.) Paris 1766. — Herring, Esq. London, Juni 1812. — Hertel. Wien 1809. — Jac. Hertel. Nürnberg, Mai 1864. — Hethuysen. München, Mai 1868. — Heussner. Brüssel, November 1860. — A. v. Heydeck. Leipzig, Mai 1857. — G. Hibbert, Esq. London, April 1809. — Ch. G. Hillig. Leipzig, April 1845. (Reiches Werk von Boissieu.) — Hippisley. London 1867. — R. Hirsch. Wien, Februar 1861. — Hivonnait. Poitier, Januar 1880 (franz. Schule des 18. Jahrh.). — Ch. Hodges. München, Mai 1845, und London, Februar 1849. — Hoesel. Leipzig, September 1844. — C. Hoffmann. Leipzig 1831. — Prinz J. von Hohenzollern. Danzig 1836. — Hohl. Leipzig, März 1862. — Ch. A. Hohwiesner (Prestel). Wien, September 1819. — Mlle. Hoofman. Harlem, Juni 1846. — H. P. Hope. London, März 1813. — de Hoppe. Wien, Januar 1822. — Jac. Houbraken, Stecher. Amsterdam 1781. — Hugh Howard. London, November 1874. — Howkins. London 1850. — Huber, Kunstschriftsteller. Leipzig, Januar 1790. — Th. Hudson. London 1779. — Ch. G. Hüttner. Leipzig 1855. — van Hulthem (Ch. de Bremmaecker). Gent 1846. (Die Sammlung wurde en bloc von der Regierung angekauft und bildete die Grundlage zur Sammlung in Brüssel.) — Hume. London, Juni 1876. (Vorzügliches Rembrandt-Werk.) — Gabr. Huquier. Paris 1771. — M. J. Hurtault, Architect. Paris, Februar 1825. — H. Ibbot. London, Februar 1818. — Jean, Madame Veuve, Kunsthändlerin. Versteigerung des Kunstlagers. Paris 1846. — L. Jecker, Mediziner. Paris, November 1851. — F. R. Ingouf, Stecher (Regnault-Delalande). Paris, März 1813. — J. J. Johnson. London, April 1860. Vorzügliche Hauptblätter. Ein Abendmahl von R. Morghen, 1. Abdr., wurde mit 316 Lstr., ein Urtheil des Paris von Marc-Anton mit 320 Lstr. bezahlt.) — S. Johnson, Esq. London 1786. — J. Jolivart. Paris, Dezember 1858. — Jombert (Joullain). Paris 1776. — Chr. Josi. Amsterdam 1810. (Rembrandt's Werk.) London 1818. 1829. — Joullain, père. Paris 1779. — John Ireland. London, März 1810. (Hogarth's Werk.) — Baron Isenboorn. Amsterdam, Dezember 1877. — de Jullienne (P. Remy). Paris, März 1767. — C. A. W. Jungenreiter. Leipzig, November

1852. — C. L. Junker. Bern 1776. (Moderne Blätter.) — v. Kaathoven. Amsterdam, Mai 1880. — J. W. Kaiser. Wien, März 1876. — Fr. Kalle (Prestel). Frankfurt, November 1875. — Karcher, Tosc. Gesandter. (Duchesne ainé.) Paris, Januar 1825. — Herm. de Kat. Rotterdam 1867, 1868. — G. Keil (Enkel des Bause, dessen Sammlung er erbte.) Leipzig, Dezember 1859. — van d. Kellen. Amsterdam, Januar 1878. — Bern Keller. Stuttgart, Mai 1871. — Kern. Leipzig, October 1872. — C. Keyl. Leipzig 1827. — W. A. Kien van Citters. Amsterdam 1798. — Ed. King, Esq. London, März 1808. — v. Kirschbaum. München, März 1851. — J. A. Klein. München, October 1876. — J. Ch. Klengel, Maler. Dresden 1825, 1829. — Leo Klenze. Cöln, November 1864. — Klewitz. Leipzig 1850. — W. v. Kloot. München, Mai 1875. — König. Berlin 1814. — W. Koller. Wien, Februar 1872. — C. J. Kollmann. Dresden, Februar und Mai 1877. — W. Ph. Kops. Amsterdam, März 1808. (Dabei viele auf holländ. Geschichte bezügliche Blätter.) — Krahe und Brauns. Leipzig 1844. — v. Krasicki. Berlin 1804. — J. J. Kraszewski. Dresden 1865. (Polonica.) — W. Krause. Leipzig, April 1865. — Kres von Kressenstein. Nürnberg, Juli 1861. — F. W. Kreuchauf. Leipzig, Mai 1805. — Fr. Krocker. Wien, Dezember 1866. — Lacombe, s. Delacombe. — Hier. van der Lahr. Frankfurt 1762. (Reich an altdeutschen Meistern, so von Isr. v. Mecken 401 Blätter, von Schongauer 217 Blätter. Der Catalog dagegen ist ohne Verständniss geschrieben. Siehe S. 239.) — Lajarriette. Paris 1861. (Moderne Sachen.) — Lalive de Jully (P. Remy). Paris, März 1770. — L'Allemand de Betz (Joullain). Paris 1774. — C. P. Landon, Kunstlager. Paris, November 1826. — Langlès. Paris, März 1824. — Laperlier. Paris, März 1879. — Lappenberg. Leipzig, November 1866. — His de Lasalle (Defer.). Paris, April 1856. (Preise in Revue univers. des arts III. 173.) — Laterrade (Rochoux). Paris 1858, 1859. — Lattey. Dresden 1849. — H. Laurent, Stecher. Paris, Dezember 1844. — Lauzet. Paris, Dezember 1862. — Th. Lawrence? — Const. Leber, Kunstfreund. Paris, November 1860. (Einen Theil, die Geschichte des Kunstdruckes darstellend, kaufte das Museum von Orléans.) — Ch. Le Blanc. Paris, Januar 1859. — Ach. Leclerc, Architect. Paris, Mai 1854. — G. Leembruggen. Amsterdam, März 1866. — Le Gendre. Paris 1770. — Ph. Lehrs. Berlin, Mai 1866. — Leist. Leipzig, Januar 1859. (D. Chodowiecki's Werk.) — P. Lely. London. — Lempereur. Paris 1773. — Ch. Léoffroy. Paris 1808. — Le Roux. Mainz 1826. — Leroux de Lincy. Paris, November 1855. — J. C. Levasseur, Stecher. Paris, April 1817. — Levy. Wien, März 1875. (Rubens' Werk war reich vertreten.) — A. P. Freih. v. Leyser. Dresden, Februar 1821. — Libert. Amsterdam, April 1878. — A. F. v. Liel. München, Mai 1862. — K. E. v. Liphart. Leipzig, Dezember 1876. — Thom. Lloyd, Esq. London 1817, 1825. — Fürst A. Lobanoff. Berlin, April 1881. (Vorzügliche alte Stiche.) — Baron Lockhorst. London, April 1819. — H. Lödel, Stecher. Leipzig, November 1862. — Logette (Regnault-Delalande.) Paris, Mai 1817. — Q. de Lorangère (Gersaint). Paris, März 1744.

(Callot's Werk reich vertreten.) — König Louis Philipp v. Frankreich. Paris, Dezember 1852. — Fr. Xav. Lousbergs. Gent, September 1809. (Rubens' Schule.) — J. G. Lumnitzer. Leipzig, October 1865. — van Maarseveen. Amsterdam, October 1793. — Jos. Maberly, Esq. London 1851, 1854. (Werk von Boissieu.) Ferner Paris, Februar 1861. — Mahérault. Paris 1880. — Comte de Magnoncourt. Paris, Januar 1847. (Altdeutsche Schule, Rembrandt, Ostade.) — Mailand. Paris, April 1881. — Marquis de Mailly (Joullain). Paris 1774. — Mainnemare. Paris, Februar 1843. — P. Malenza. Leipzig 1866, 1867. — Malpièce, Achitect. Paris, December 1861. — J. L. de Man d'Hobruge. Brüssel, Juli 1820. — Alex. Mangin, Esq. (Carpenter). London, März 1810. — M. G. Mappes (C. E. G. Prestel). Frankfurt, März 1825. — Narcenay de Guy. Paris, Juni 1811. — N. Marcus. Amsterdam 1770. — Marck Sykes, s. Sykes. — P. J. Mariette (Basan). Paris 1775. (3 Abtheilungen.) — del Marmol. 1794. (Die Sammlung wurde en bloc von Madame Pelgrom gekauft, vermehrt und später verkauft, s. Pelgrom. Sie enthielt die Werke des Rubens und van Dyck in grosser Vollkommenheit.) — de Marolles, Abbé de Villeloin. Paris 1666. (Die Sammlung wurde vom Staate angekauft und bildete die Grundlage des Pariser Cabinets. Siehe S. 211. — Eine zweite Sammlung, deren Catalog 1672 erschien, wurde, man weiss nicht wo, zerstreut. Beide Cataloge sind sehr selten.) — Maron, Pastor der Reformirten in Paris. Paris, Dezember 1832. (Sie enthielt über 30,000 Portraits und wurde im Ganzen vom König Louis Philipp angekauft.) — Jul. Marshall, Esq. London, Juni 1864. — Martelli v. Florenz. Paris 1858. — C. G. Martini. Leipzig, Mai 1822. — Marx. Leipzig 1874, 1875, Dezember 1875 und Mai 1876. — Massard, Stecher. Paris, Mai 1822. — C. G. Matthes. Berlin, Januar 1862. — Max Maurel. Paris, April 1855. — F. Maurer. Berlin, Mai 1825. — H. A. Mauser, Kaufmann. Leipzig, Mai 1820. — Mead. London, Januar 1755. — Ch. v. Mechel. Leipzig 1854. — Baron H. v. Mecklenburg. Berlin, November 1872. (Vorzügliche und seltene holländische Radirungen.) — J. W. Meil. Berlin 1806. — C. Meister. Leipzig 1854. — de Melval. Paris, Februar 1881. — Mat. Michell. London, Juni 1818. (Blätter vom Meister E. S., Marc-Anton und andere Seltenheiten.) — E. Michelot. Paris, Dezember 1880 und Januar 1881. — Millin. Paris, Februar 1819. — R. Moerse. London, Mai 1816. (Die Sammlung enthielt fast complete Werke von Hogarth, Hollar, Bartolozzi, Woollet, Strange, C. Visscher, Suyderhoef, Edelinck, Nanteuil, Masson, Drevet etc. Der Catalog ist ohne Verständniss verfasst.) — L. Molasse. Paris, März 1862. — v. Molitor. Wien. ? — J. H. Molkenboer. Amsterdam, October 1825. — A. Molteno. London 1824. (Bartolozzi's Werk.) — Herzogin von Montebello. Paris, April 1857. — Montval. Paris, Januar 1828. — Comte de Montville. Paris, April 1835. (Ornamentstiche alter Meister.) — Alex. Morel, Stecher. Paris, April 1830. — H. F. de la Motte-Fouqué. Cöln 1847. 1875 (in letzterem Catalog ein vorzügliches Werk der v. Dyck'schen Iconographie). — M. A. Mouriau. Paris, März 1858. — Dion. Muilman. Amster-

dam, März 1773. — Ch. H. Müller, Stecher. Paris, März 1847. — J. G. u. Fr. Müller, Stecher. Stuttgart, September 1830. — Berliner Museum, Doubletten. Berlin 1871 u. 1873. (reiches Werk von Rembrandt.) — Naigeon. Paris, März 1810. — Naumann. Berlin, October 1872. — Nebe. Amsterdam 1809. — J. Nepveu. Amsterdam 1784. — Neymann. Paris, Juni 1776. — Mrs. Nichol. London, Juli 1822. (Portraits.) — N. Nienhoff. Amsterdam, April 1777. — Fr. Niesar. Leipzig, October 1856. — Mark Noble. London Dezember 1827. (Engl. Portraits.) — Borlunt de Noortdonck. Gent, Dezember 1858. — L. P. Norblin. Paris, Februar 1855. (Die Sammlung von Handzeichnungen wurde 1860 ebenda versteigert.) — John North, Esq. London, Februar 1820. — van der Null. Wien, October 1824. (Woollet, Bartolozzi.) — J. D. Nyman. 1798. — A. F. Oeser, Maler. Leipzig, Februar 1800. — P. Oets. Amsterdam 1791. — Oppermann, Berlin, Mai 1882. — W. Ord, Esq. London, Juli 1827. (W. Hollars Werk.) van Os. Paris, Dezember 1861. — Will. Young Ottley, Kunstschriftst. London, Mai 1837. (Enthielt viele Seltenheiten, Incunabeln des Kunstdruckes, Niellen, Tarotkarten etc.) — E. P. Otto. Leipzig, September 1851. — Fürst Paar. London, Juli 1854. — Jos. Paelinck. Brüssel, November 1860. — Jean, Pagin. Paris, Januar 1845. — Paignon-Dijonval. (Bénard.) Catalog vom Jahre 1810. (Die Sammlung wurde von S. Woodburn im Ganzen um 120,000 Frcs. gekauft. Es war auch eine vorzügliche Sammlung von Zeichnungen dabei.) — Et. Pallière, Maler. (Regnault-Delalande.) Paris, März 1820. — Palmer, London, Februar 1868. — Parguez. Paris 1861. Complete Werke von Géricault, Charlet u. H. Vernet. — van Parijs, Amsterd., Jan. 1878. — Baron, J. B. Pasqualati. Wien 1865. — Pauwels. Brüssel, August 1814. — Mad. Pelgrom. Antwerpen, August 1809. (s. Marmol.) — Pelletier. Paris, November 1859. — v. Persa. Wien, Januar 1830. — Jan Perstolk. Amsterdam 1792. — Peters. Paris 1767. — de Peters. Paris 1779. — B. Petzold, Wien 1844. — L. H. Philippi. Berlin, Mai 1884. — Thom. Philipps. London. — Aron de Joseph Pinto. Amsterdam, April 1785. — Eug. Piot. Paris, April 1847. — Ploos van Amstel. Amsterdam 1800. 1810. — Poggi. Paris, Februar 1836. — N. J. B. de Poilly, Stecher. (Fr. Basan). Paris 1763, 1766, 1781. — Fr. Pokorny. München 1864, 1865. — Ph. Popp, (F. Brulliot). München, Juli 1834. — Posony. München 1872. (Die Werke der Kleinmeister waren in vorzüglichen Abdrücken reich vertreten.) — Potier. Paris 1757. — V. P. Graf Potocki, (Regnault-Delalande.) Paris, Februar 1820. (Das Werk nach Rubens sehr reichhaltig.) — Poullain. Paris 1780. — B. T. Pouncy. London, Dezember 1799. (Englische Künstler.) — J. Graf Pourtalès Georgier. Paris, Juni 1860. — Paul de Praun. Nürnberg, Februar 1802. — J. V. Prehn. Frankfurt 1829. — Prévost, Stecher (Regnault-Delalande). Paris, Januar 1809. — Price. London, April 1762. — Prince. Paris 1867. — J. G. v. Quandt. Leipzig, Juni 1860. — J. Raffalt. Wien, November 1865. — W. Ranke. Berlin, Februar 1872. — G. Rath. Wien, Januar 1869. — Ch. Rauch. Leipzig, April

1865. — N. Reber. Basel, 1816. — Rechberger. Wien. — Regnault-Delalande, Maler und Stecher. (Er besass die handschriftlichen Anmerkungen des Mariette, die er vervollständigte. In der Versteigerung seiner Sammlung erwarb sie das Pariser Cabinet.) Paris, März 1825. — A. Ch. Reindel, Stecher. Leipzig, April 1856. — S. E. Baron v. Reischach. Wien, Mai 18 ? — John Rendorp. London, Februar 1825. (Meister E. S., Rembrandt, Ostade, Morghen, Woollet, engl. Portraits etc.) — K. v. Rettberg. Berlin, März 1886. — Nic. Revil. 1830. (Diese Sammlung kaufte P. Benard um 70,000 frcs.) Andere Sammlungen wurden versteigert. Paris 1838, 1845. — Ov. Reynard, Stecher von Ornamenten. Paris 1846, 1847. (Ornamentstiche deutscher und französischer Künstler vom 15.—18. Jahrhundert.) Jos. Reynolds. London 1794, 1795. 1798. — C. Reytzel. Copenhagen, April 1865 (nordische Portraits). — Will. Richardson. London 1812, 1813. (Earlom, Woollet, Hogarth, Rembrandt, englische Portraits.) — Richter. Leipzig 1786. — M. M. Richter. München, Februar 1885. — Ludw. Richter. Dresden, Mai 1886. — de Ridder (Ph. v. der Kellen). Amsterdam 1874. — Graf Rigal (Regnault-Delalande). Paris 1817. (Vorzügliche Werke der Maler-Radirer.) — Le Comte Clement de Ris. Paris, Februar 1884. — Robelot. Paris, Dezember 1847 und Januar 1848. — J. Roelofs. Amsterdam, März 1824. — C. Freih. Rolas de Rosey. Leipzig, Juni 1864. — A. B. Roothaan. Amsterdam 1847. (Moderne Stiche.) — Will. Roscoë. London, September 1816. — Gerh. v. Rossem. Amsterdam 1773. — Rossi (Regnault-Delalande). Paris, April 1822. — Rossi. Paris, März 1847. — G. C. Rossi. Stuttgart, März 1886. — J. C. H. Rost. Leipzig 1782, 1800. — Roussel. London 1769. — Th. Rowlandson, Esq. London, Juni 1828. — H. J. de Rufforth. Haag 1766. — C. F. von Rumohr (Frenzel). Dresden, October 1846. — J. D. W. Sachse. Leipzig, Dezember 1861. (Portraits.) — Saint. Paris, Mai 1846. — Aug. Saint-Aubin, Stecher (Regnault-Delalande.) Paris, April 1808. — Saint-Hubert. Paris 1779. — Ch. G. de Saint-Yves (Regnault-Delalande). Paris, Mai 1805. (Dürer, Lucas v. Leyden.) — C. v. Sales. Wien, April 1880. — Salmon, Kunsthändler. Sein Kunstlager. Paris, Februar 1831. — Santarelli. Leipzig, November 1871. — Santini, Marquis. London, Februar 1828. (Italienische alte Meister.) — St. v. Saphorin. Wien 1807. — J. C. G. Ritter von Schäffer. Regensburg 1826, 1828. (Bildnisse.) — Capit. Schaper. Copenhagen, März 1855. — Ary. Scheffer, Maler. Paris, März 1859. — Baron Schicler. Paris, Februar 1844. — K. Schildener. Leipzig 1845. — J. W. Schirmer. Leipzig, Mai 1867. — Schletter. Leipzig 1855. — C. Schlösser. Frankfurt a. M., Juni 1880. — Schmidt, Advocat (E. Harzen). Hamburg 1822—1826. — J. A. Schneider, Bischof. Dresden, Februar 1820. — X. M. v. Schönberg. Leipzig, September 1858. — J. D. Schubert. Dresden, März 1824. — C. G. Schultz. Leipzig, September 1867. — Fürst C. Schwarzenberg. Leipzig, November 1826. — Ch. Scitivaux (Regnault-Delalande.) Paris, Mai 1819. (Ein Theil seiner späteren Sammlung, die nur Vorzügliches enthielt, kam 1843 an Debois.) — J. v. Sczwykowski. Leipzig, October 1859. — v. Seher-

Thoss. Leipzig, Januar 1861. — Seidel. Leipzig 1854. — Servat (Basan). Paris, Februar 1778. — Fr. Seubert. Leipzig, Januar 1860. — C. A. B. Siegel. Leipzig 1834. — Sillem, Kaufmann (D. Chodowiecki). Berlin 1782. — de Silvestre (Regnault-Delalande). Paris 1810, 1851. — Simon (N. Faucheux). Paris 1862, 1863. — John Sinco. London 1825 (engl. Portraits). — C. Singendock. Amsterdam, April 1825. — Sinson (Regnault-Delalande.) Paris, Dezember 1814. — Sippmann. München, November 1867. — Six. Amsterdam 1734, 1847, 1852. — Skrbensky, Baron v. Bergen. Dresden 1850. — Ch. Sloman. Lond., Juni 1835. — Hendr. van Eyl Sluyter. Amsterd., Sept. 1814. — H. Smedley. Lond., Juni 1833. (Rembrandt's Werk.) — Diderick Smith. Amsterdam, Juli 1761. — Georg Smith. London, März 1861. — Solvet. Paris, Juni 1847. — Lord Sommers. London 1717. — F. Sotzmann. Leipzig 1861. — Souchay (Joullain). Paris 1775. — Freih. M. v. Speck-Sternberg. Leipzig 1857. — Speckter (E. Harzen). Leipzig 1822—1824. — Lord Spencer. London. — J. C. Spengler. Copenhagen 1839. — B. Sprinckmann-Kerkerink. Leipzig 1853. — Städel's Institut in Frankf. Doubletten. Leipzig, October 1874. (Hogarth, Hollar.) — Mor. Steinla, Stecher. Leipzig, October 1857. — J. M. Steinmetz. Leipzig, Juli 1851. — S. Freih. v. Stengel. München 1813, 1825, 1826. — Graf Sternberg-Manderscheid. (Frentzel.) Dresden 1836—1845. (Reiche allgemeine Sammlung, die Cataloge werden sehr geschätzt.) — Sterne Tighe. London, Februar 1799. (Portraits.) — Stieglitz. Dresden 1838. — F. X. Stöckel, Kunsthändler. Leipzig 1827. Wien 1838. — C. E. Stölzel, Kupferstecher. Dresden 1837. — Suin. Berlin 1834. — Surugue, Stecher (Basan). Paris 1772. — Baron de Sussy. Paris, März 1832. — Marck Masterman Sykes. (Ottley.) London 1824. (Engl. Portraits, alte ital. Meister.) — Tealdo. Paris, Februar 1859. — Charles Teisseire. Paris, Dez. 1883. — J. Tersteag. Amsterdam, Mai 1808. — Thaurel. Paris 1853, 1857. — Graf A. Thibeaudeau. Paris, Mai 1857. — H. Thieme. Leipzig, Januar 1867. — A. G. Thiermann. Leipzig, Juni 1862. (Dan. Chodowiecki's Werk.) — Thiers. Paris, März 1864. — Dom. Tiepolo, Maler. Paris, November 1845. — Tighe. London 1799. (Portraits.) — J. Tonnermann. Amsterdam, October 1754. — Tournier. (Joullain.) Paris 1773. — John Townley. London, Mai 1818. (Hollar's Werk.) — v. Tschirsky. Leipzig 1854. — Turin. Paris. Februar 1838. — Turmeau, Architect. Paris, Februar 1850. — Udny of Uday. London 1802. — Herzog d'Ursel. (Bénard.) Paris, Juni 1806. — F. Santo Vallardi, Paris 1861. — Ch. de Valois. (Regnault-Delalande.) Paris, Dezember 1801. — Antistes Veith in Schaffhausen. Leipzig 1835, 1836. — Ph. Veit. Berlin, November 1883. — Graf de Vence. Paris, Juni 1760. — H. Verdonk. Rotterdam, September 1811. — J. Versteeg. Amsterdam, Mai 1808. — Baron Verstolk v. Soelen, Minister. Amsterdam 1847. 1851. 1867. — Baron de Vèze. Paris, März 1855. (Stecher des 18. Jahrhunderts.) — Vico. Berlin, Febr. 1885. — Vigneron. Paris 1828. 1834. — Villenave. Paris 1848. — Fred. Villot. Paris, Mai 1859. — Vinkeles. Amster-

dam 1816. — Viollet-le-Duc. Paris, Februar 1881. — Visconti, Architect. Paris, März 1856. — P. Visscher (Ch. Leblanc). Paris, April 1852. — Vivenel, Architect. Paris, Juli 1862. — J. de Vos. Amsterdam 1833. — J. M. Vreenswijk. Amsterdam, Mai 1882. — Walferdin. Paris, April 1880. — D. Waldron. London, März 1807. — Hor. Walpole. London, April 1842. — E. U. Warrekros. Greifswald, September 1831. — H. Weber. Bonn 1852. Leipzig 1855. 1856. (Rembrandt, van Dyck.) — Rud. Weigel. Leipzig, April 1870 (Ostade, v. Dyck, Stiche nach Poussin). — T. O. Weigel. Leipzig, Mai 1872. (Werthvolle und reiche Sammlung von Incunabeln des Kunstdruckes). — Werner. Dresden 1849. — H. Wellesley. Paris 1858. London 1866. — F. Wibiral. Wien, März 1883. (van Dyck's Werk.) — J. G. Wille (F. Basan). Paris, Dezember 1786. — J. Wilson. London 1828. — G. Winckler, Bankier. (Huber.) Leipzig 1801. 1803. 1805. 1810. (Die Kataloge enthalten viel kunstgeschichtliches Material und sind sehr gesucht.) — H. Wolff. Frankfurt a. M., Nov. 1877. (Compl. Werk van Dyck's.) — P. Wolterbeck. Amsterdam, Mai 1845. — Sam Woodburn. London, Juni 1854. — Woodhouse. London, Februar 1810. (Rembrandt, Hollar, Sharp, Strange etc.) — Th. Worlidge. London, März 1767. — P. Wouters. Brüssel 1797. — Würtemberg. Auditor. Dresden, Juni 1843. — J. W. Barchmen Wuytiers. Utrecht, Sept. 1792. — Yemeniz 1867. — Ysidore. Paris 1778. — J. Yver. Amsterdam 1816. — Yves, s. Saint-Yves. — van der Zande. (F. Guichardot.) Paris, April 1855. (Boissieu.) — Fr. Zettler. München, Mai 1873. — A. Ziegler. Bamberg, Mai 1828. — C. Zimmermann. Wien, April 1882. — J. P. Zoomer. Sein Rembrandt-Werk, 428 Blatt zählend, kam zu Zanetti, dann zu Denon.

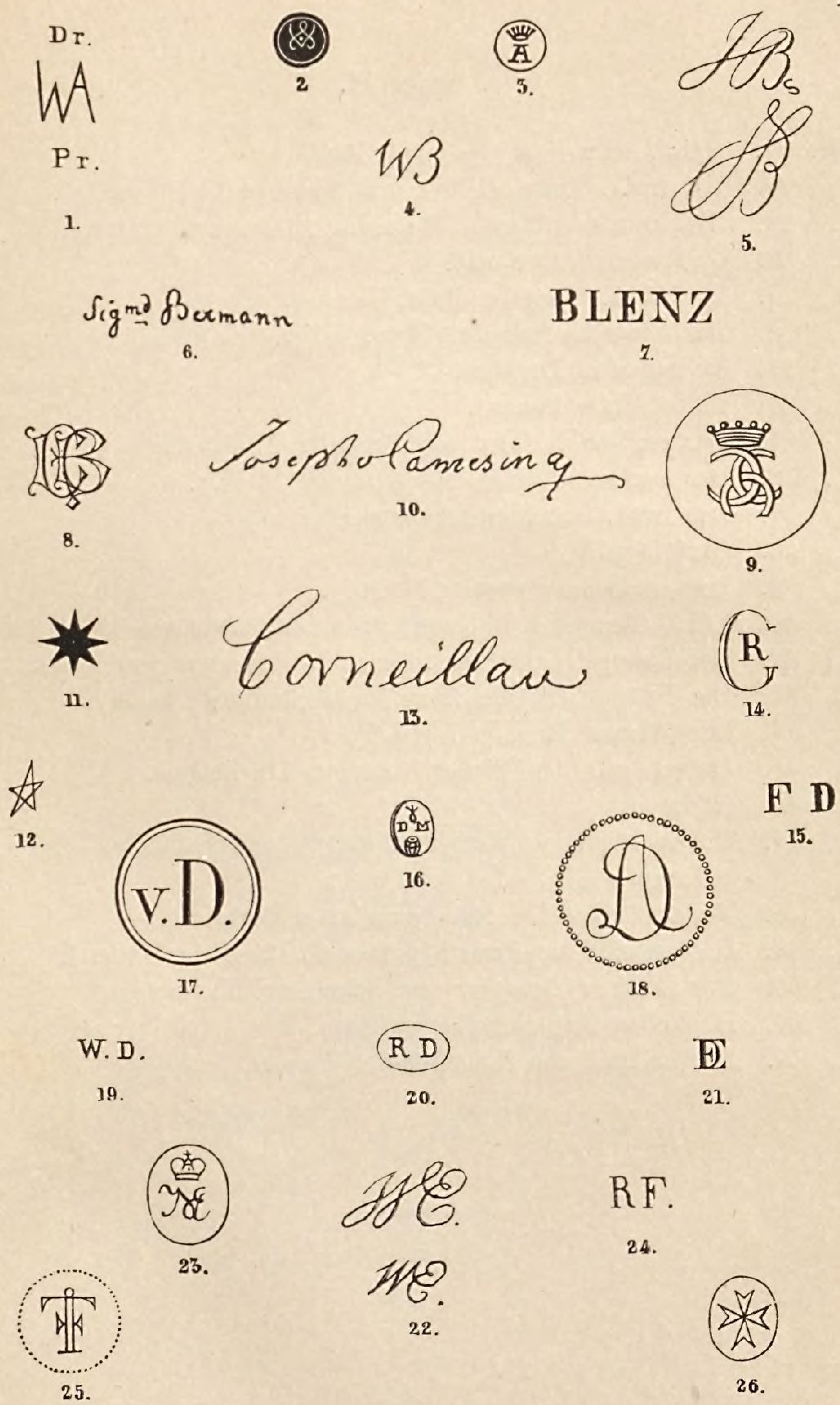
IV. Erklärung der Sammlerzeichen.

Monogramme.

Tafel I.

No. 1. Der deutsche Kunstsammler Dr. W Ackermann.
„ 2. Der englische Kunstsammler Sir J. Astley.
„ 3. Lord Aylesford, Kunstsammler in England (trockener Stempel).
„ 4. William Baillie, Kunstforscher und Sammler in London.
„ 5. John Barnard, englischer Sammler.
„ 6. Die Unterschrift des Wiener Kunsthändlers S. Bermann, der sie nur auf guten Blättern seines Kunstlagers anbrachte.
„ 7. Blenz, deutscher Sammler kostbarer Grabstichelblätter.
„ 8. Brentano-Birkenstock. Auf allen Blättern, die in Frankfurt a. M. 1870 versteigert wurden.
„ 9. Chamberlain, englischer Sammler. Nur vorzügliche Blätter tragen diesen Stempel.
„ 10. Die Unterschrift des Wiener Sammlers Camesina.
„ 11. Das Zeichen Carl's I. von England.
„ 12. Das Zeichen des französischen Sammlers Graf Caylus.
„ 13. Unterschrift des deutschen Sammlers Corneillan, mit Blei geschrieben, auf Grabstichelblättern vor der Schrift.
„ 14. Der englische Sammler Rich. Cosway.
„ 15. Der berühmte franz. Gelehrte und Sammler F. Debois.
„ 16. Der französische Kunstgelehrte und Sammler Denon.
„ 17. Der deutsche Sammler von Derschau.
„ 18. Der französische Sammler Dreux.
„ 19. Stempel des Leipziger Kunsthändlers W. Drugulin.
„ 20. Robert Dumesnil, franz. Kunstschriftsteller und Sammler (trockener Stempel).
„ 21. Etienne Durand, franz. Sammler (trockener Stempel).
„ 22. Geschriebenes Monogramm des engl. Sammlers W. Esdaile.
„ 23. Die Sammlung des Fürsten Esterhazi (trockener Stempel).
„ 24. Der englische Sammler R. Ford.
„ 25. Kunsthändler Frauenholz in Nürnberg (trockener Stempel).
„ 26. Graf Fries in Wien.

I.


Dr.
WA
Pr.
1.
2
3.
W3
4.
5.
Sigmd Bermann
6.
BLENZ
7.
8.
Joseph Lamesing
10.
9.
11.
Corneillan
13.
14.
12.
F D
15.
v.D.
17.
16.
18.
W.D.
19.
R D
20.
21.
23.
24.
RF.
22.
25.
26.

Tafel II.

No. 27. Heinr. Fuessli & Comp. in Zürich.
„ 28. Der franz. Kunstgelehrte und Sammler Galichon.
„ 29. Die Unterschrift des Wiener Kunsthändlers J. Gawet.
„ 30. Goll von Frankenstein.
„ 31. Der franz. Sammler Gabr. Huquier.
„ 32. Der deutsche Sammler Bern. Keller.
„ 33. Kollmann in Dresden.
„ 34. De la Motte Fouqué.
„ 35. Der englische Maler und Sammler T. Lawrence.
„ 36. Der englische Maler und Sammler P. Pely.
„ 37. Der franz. Sammler Lempereur.
„ 38. Graf Lepell.
„ 39. Der englische Sammler Maberly.
„ 40. u. 41. Stempel und Unterschrift des berühmten Mariette.
„ 42. Der Stempel des preuss. Generalpostmeisters von Nagler.
„ 43. Die Unterschrift des franz. Kunsthändlers Naudet.
„ 44. Der Wiener Sammler Fürst Paar.
„ 45. Unterschrift des Wiener Sammlers Dr. Petzold.
„ 46. G. Reynst.
„ 47. Unterschrift des Wiener Künstlers und Sammlers F. Rechberger.
„ 48. Kunstschriftsteller und Sammler v. Rumohr.
„ 49. Unterschrift des Kunsthändlers G. Storck in Mailand.
„ 50. Der Berliner Banquier und Sammler Thiermann.
„ 51. H. Weber, Kunsthändler in Bonn.
„ 52. Der holländische Kunsthändler Zoomer.

II.


28.
27.
G
30.
31.
Flawet 1804.
29.
32.
TL TL
35.
SAMLUNG
KOLLMANN
DRESDEN
33.
PL
36.
DMF
34.
37.
G R.
v. LEPELL
S.
M
39.
M
40.
38.
P. mariette 1670
41.
Naulet
43.
v.N.
42.
Dr Petzold
45.
PAAR
44.
G R
46.
v. Rumohr
48.
1860
F Rechberger
47.
G. Storck a Milano 1799
49.
TH
50.
H W
51.
I·P·Z
52.

Sach-Register.

	Seite
Abdruck, negativer	76
— — Remarque-	128
— vor aller Schrift . . .	129
— nur mit Künstlernamen .	130
— mit der Schrift	135
— mit offener Schrift . . .	135
— von der galvanischen Platte	135
Abdrucksgattung	123
Abdrucks, Priorität des . .	120
— Schönheit des	111
— Veränderung des, durch neue Arbeiten	137
— — durch Tilgung von Arbeiten	138
— — beim Drucken . . .	140
— — durch Aenderung der Grösse	142
Adressen	145
Aetzdruck	124
Aetzgrund	54
Aetzkunst	63
Aetzwasser	64
Albertina, Sammlung der .	214
Amsterdam, Sammlung in .	223
Anordnung der Sammlung .	261
Aquatinta	69
Auctionen	238
Aufziehen der Blätter . . .	154
Ausstellungen in öffentlichen Sammlungen	276
Bart oder Graat der Platte .	55
Behandlung der Kunstblätter	243
Berlin, Museum in	217
Beschädigte Kunstblätter .	244
Beurtheilung des Kunstdruckes	94
Bibliothek der Sammlungen .	263

	Seite
Bister-Manier	69
Blätter, aufgezogene . . .	154
— Fälschung der	187
— Geldpreise der	165
— Makellosigkeit der . . .	149
— Restaurirung beschädigter	244
— seltene	160
— Vollständigkeit der . .	153
Braunschweig, Sammlung in	221
Brüssel, Sammlung in . . .	223
Cartons	247
— Eigenschaften der . . .	250
Cartonstich	57
Cataloge der Kunstauctionen	239
Cataloge von Sammlungen .	266
Clair-obscur	38
Colorit, altes, der Holzschnitte	40
Copenhagen, Sammlung in .	210
Copien	156
— Werth der	159
Correcte Zeichnung. . . .	107
Corsini, Sammlung im Palast	224
Crayon-Stich	68
Darstellungen aus der Geschichte	98
— Genre-	99
— landschaftliche	103
— Portraits-	100
— aus dem Thierleben . .	102
Dresden, Sammlung in . .	219
Drucks, Vollständigkeit des .	150
Erhaltung, gute, der Blätter	148
Esterhazy, Sammlung . . .	216
Fälschung des Kunstdrucks .	187
— an der Platte	189
— der Blätter	192

	Seite
Farbe der Cartons	251
Farbendruck, älterer . . .	74
— lithographischer	78
Farbiger Stich	59
Filigrane (Wasserzeichen) der Papiere	91
Frankfurt a. M., Sammlung in	210
Galvanische Platte	135
Geldpreise der Blätter . .	166
Genre-Darstellungen . . .	99
Gemischte Manier	68
Geschichte des Holzschnittes	14
— des Kupferstiches . . .	41
— des Papieres	87
— des Sammelns	206
Geschichtliche Darstellungen	98
Gewerbemuseums, Sammlung des Wiener	216
Glätte der Cartons	250
Goldschmiedpunze	61
Graat an der Platte . . .	55
Grabstichel	54
Gruppirung	108
Händler von Kunstblättern .	236
Hamburg, Sammlung in . .	210
Harlem, Sammlung in . . .	210
Harmonie in der Composition	108
Harrach, Sammlung . . .	216
Heliogravuren	83
Heliotypie	82
Helldunkel	38
Heroische Landschaft . . .	106
Historische Sammlungen . .	228
Holzschnittes, Colorirung des	40
— Geschichte des	14
— Künstler des	29
— Kunstwerth des	14
— Technik des	12
Holzschnitt, von Malern geschnitten?	26
Kalte (trockene) Nadel . .	62
Karten s. Spielkarten.	
Koburg, Sammlung in . . .	221
Kreidezeichnungs-Stich . .	68
Künstler des Holzschnittes .	29
Künstlernamen	131
Kunst-Auctionen	238
Kunst-Auctionscataloge . .	239

	Seite
Kunstblätter, beschädigte .	244
Kunstdruck, der, ist echtes Kunstwerk	5
Kunstdruckes, Beurtheilung des	94
— Merkmale der verschiedenen Formen des	79
— äussere Schönheit des 111,	113
— innere Schönheit des . .	95
— Würdigung des	94
Kunsthändler	236
Kunstwerth des Holzschnittes	14
Kupferstich mit d. Grabstichel	54
— farbiger oder malerischer	59
— in Linienmanier	56
— in Punktirmanier . . .	61
— mit der trockenen Nadel	62
Kupferstichs, Geschichte des	41
Landschaft	103
— heroische	106
Leipzig, Sammlung in . . .	210
Lichtdruck	84
Liechtenstein, Sammlung . .	215
Linienmanier	56
Linnenpapier	89
Literatur des Kunstdruckes	284 flg.
Lithographie	77
Lithographischer Farbendruck	78
London, Sammlung in . . .	216
Makellosigkeit der Blätter .	149
Maler auch selbst Holzschneider?	26
Malerischer Stich	59
Manier, gemischte	68
Merkmale, unterscheidende, der verschiedenen Kunstformen	79
Metallschnitt 11,	33
Mezzotinto	71
Monogramme	132
Monogrammatische Zeichen .	133
München, Sammlung in . .	219
Nadel, kalte oder trockene .	62
Niellen	51
Niello	43
Nürnberg, Sammlung in . .	220
Nummerirung der Blätter .	147
Offene Schrift	135
Originalität	156
Papier, Linnen-	89

Seite

Papiers, Geschichte des . . 87
— Wasserzeichen des . . . 91
Paris, Sammlung in . . . 211
Perspective 109
Petersburg, Sammlung in . 224
Photographie und Kunstdruck 80
Photolithographie 84
Platte, Schönheit der . . . 111
— Vergrösserung der . . . 144
— Verkleinerung der . . . 142
Plattenlinie 151
Plattenrand 151
Portefeuilles 258
Portraits 100
— -Sammlungen in . . . 227
Prag, Sammlung in . . . 210
Priorität des Abdrucks . . 120
Probedruck . . . 56, 127, 128
Punktirmanier 61
Radirung 63
Rand, breiter 151
Reinheit des Druckes . . . 150
Remarque-Abdruck 128
Restaurirung beschäd. Blätter 244
Retouche 141
Rotterdam, Sammlung in . 210
Sammeln, das . 199, 203, 230 flg.
Sammler und Sammlungen . 199
— verschiedene 225
— -Zeichen 184
Sammlungen, verschiedene . 227
Schabeisen 72
Schabkunst 71

Seite

Schönheit des Abdrucks . . 117
— der Erhaltung 148
— der Kunstblätter, innere und äussere 95, 110
— der Platte 111
Schrotblätter 36
Schwarzkunst 71
Seltenheit der Blätter . . . 160
— Ursache der 162
Seltenste Blätter 165
Spielkarten 19
Stärke der Cartons 250
Steindruck 77
Stich, farbiger oder malerischer 89
Stichlinie 151
Stichrand 151
Tafeldruck 20
Technik des Holzschnittes . 12
Teigdruck 40
Thierleben, Darstellungen aus dem 102
Veränderungen des Abdrucks 137 flg.
Vergrösserung der Platte . . 144
Verkleinerung der Platte . . 142
Vollständigkeit des Blattes . 153
Wahrheit, historische . . . 108
Wasserzeichen der Papiere . 91
Werth der Copien 159
Wiener Sammlungen . . 215 flg.
Würdigung des Kunstdruckes 94
Zeugdruck 18
Zeichnung, correcte . . . 107
Zweck öffentl. Sammlungen . 274

Bayerische Staatsbibliothek München

Werke aus dem Verlage

von

T. O. WEIGEL in LEIPZIG

zur

Geschichte der graphischen Kunst.

Handbuch für Kupferstichsammler

oder

Lexikon der Kupferstecher, Maler, Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen

nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke.

Bearbeitet von **Dr. Andreas Andresen** und **J. F. Wessely.**

Zwei Bände. 1870—1873. Lexikon-Oktav. Geh. 36 Mark.

Ergänzungsheft zu vorstehendem Werke

enthaltend die seit 1873 erschienenen hervorragenden Blätter, nebst zahlreichen Nachträgen zum Hauptwerke.

1885. Gr.-Octav. Geheftet 3 Mark.

In nur noch wenigen Exemplaren vorhanden ist das grosse Werk:

Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift.

An deren frühesten Erzeugnissen in der *Weigel*'schen Sammlung erläutert von

T. O. Weigel und **Dr. A. Zestermann.**

Mit 145 Facsimile-Tafeln und vielen in den Text gedruckten Holzschn.

Zwei Bände. 1866. Folio. In Kalbleder geb. mit Goldschn. 252 M.

Diese prächtige Beschreibung der ehemaligen „Collectio Weigeliana", welche 1872 für 252000 M. versteigert worden ist, darf nicht blos ein Fundamentalwerk für Sammler, sondern auch in mehr als einer Beziehung von grossem Werthe für die Geschichte der Druckerkunst, der Literatur überhaupt, genannt werden.

Als Auszug aus vorstehendem Werke erschien:

Katalog

frühester Erzeugnisse der Druckerkunst

der T. O. Weigel'schen Sammlung.

Mit 12 Facs.-Taf., nebst einer **Liste der bei der Versteigerung erzielten Preise.**

1872. Gr.-Octav. Geheftet 12 Mark.

J. E. Wessely:

Iconographie Gottes und der Heiligen.

1874. (XVI, 458 S.). Gr.-Octav. Geh. 11 M.

In geringer Anzahl von Exemplaren besitze ich noch:

Praktisches

Handbuch für Kupferstichsammler

oder

Lexicon der vorzüglichst. u. beliebtest. Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc.

Nebst Angabe ihrer besten und gesuchtesten Blätter, der Verschiedenheit der Abdrücke, des Maasses, der Laden- und antiquarischen Preise, sowie der Versteigerungspreise derselben in den bedeutendsten Auctionen Deutschlands und des Auslandes.

Von

Josef Heller.

Zweite Auflage. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der Kupferstecher und dem Porträt des Verfassers.

1850. Octav. Geheftet. **Ermässigter Preis 15 Mark.**

Obgleich vielfach veraltet, ist „der alte Heller" dennoch vielen Sammlern werthvoll.

☞ Ich kann mich wegen des geringen Vorrathes weder auf längere Zeit zur Beibehaltung des ermässigten Preises, noch zur Ausführung **aller** Bestellungen überhaupt verpflichten.

Für Sammler, namentlich **seltener Bücherdrucke**, von grossem Interesse ist die Zeitschrift:

SERAPEUM.

Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur.

Herausgegeben von **Robert Naumann.**

31 Jahrgänge erschienen. 1840—1870. Jeder Jahrgang von 24 Nummern 13 M. 60 Pf. **Ermässigter Preis** für alle 31 Jahrgänge nebst Registern zu Jahrgang I—XXVI **zusammen 200 M.**

Ein Quellenwerk von bedeutendem Reichthum an Nachweisen aller Art über die ältere Literatur.

JULIUS MÄSER, LEIPZIG-REUDNITZ.

p/— +
smbc +krb

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wessely, Joseph Eduard,

Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes

Leipzig 1886

81.84362

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11534788-3